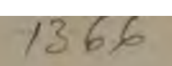

1366

Novitskii, A. P.

Исторія Русскаго Искусства

съ древнѣйшихъ временъ

ВЪ ДВУХЪ ТОМАХЪ,

со множествомъ снимковъ въ текстѣ и на отдѣльныхъ листахъ, исполненныхъ фотогравюрой, гравюрой на деревѣ и хромолитографіею.

Составилъ

А. Новицкій.

ТОМЪ I.

МОСКВА. 1903

Изданіе В. Н. Линдъ (бывшее магазина **„Книжное Дѣло“**).

Дозволено цензурою. Москва, 12 декабря 1902 года.

Товарищество типографіи А. И. Мамонтова
Москва, Леонтьевскій пер., № 5.

А. П. Новицкій.

ИСТОРІЯ РУССКАГО ИСКУССТВА.

„Не раздѣлять началъ. но разсматривать ихъ во взаимодѣйствіи, стараться объяснять каждое явленіе изъ внутреннихъ причинъ, прежде чѣмъ выдѣлить его изъ общей связи событій и подчинить внѣшнему вліянію—вотъ обязанность историка въ настоящее время.

С. Соловьевъ.

ОГЛАВЛЕНІЕ ТЕКСТА.

Стр.

Стр.

Стр.

Томъ II.

ОГЛАВЛЕНІЕ РИСУНКОВЪ.

Томъ I.

Стр.

Томъ II.

ЛИТЕРАТУРА. *)

Рукописи:

Левицкій, М. Г. Біографія Д. Г. Левицкаго. Дѣла Коммиссіи по построенію Храма Христа Спасителя.

Бумаги гр. **Ѳ. П. Толстого.**

Печатный матеріалъ:

Аделунгъ. Ѳ. Корсунскія врата въ Новгородскомъ Софійскомъ соборѣ. М. 1834.

А. Л. Историческое и археологическое описаніе первоклассанаго Успенскаго женскаго монастыря въ г. Александровѣ. „Вѣстникъ Археологіи и Исторіи" 1885 г.

Антоновичъ. В. В. О скальныхъ пещерахъ на берегу Днѣпра. „Труды VI Археологическаго Съѣзда въ Одессѣ".

„Артистъ". Журналъ Изящныхъ Искусствъ и Литературы. 1889—1895 гг.

L'Atiste russe, publié par G. Guillou. St.-Pétersb. 1847.

Артлебенъ Н. А. Древности Суздальско-Владимірской области. Владиміръ. 1880.

Артлебенъ. Н. А. По вопросу объ архитектурѣ XII в. въ Суздальскомъ княжествѣ. „Труды I Археологическаго Съѣзда".

Архивъ Русскій.

Архивъ Русскій Художественный. М. 1892—1894 гг.

Батюшковъ П. Н. Памятники старины въ Западныхъ губерніяхъ Имперіи. СПБ. 1869.

Bashkirtseff M. Lettres. Paris. 1891.

Bashkirtseff M. Journal. Paris. 1897.

Вожеряновъ И. Очеркъ развитія искусствъ въ Россіи въ царствованіе Петра В. СПБ. 1872.

Бранденбургъ Н. Е. Старая Ладога. СПБ. 1896.

Булгаковъ Ѳ. И. Наши художники. СПБ. 1889—1890.

Буслаевъ Ѳ. И. Историческіе очерки русской народной словесности и искусства. М. 1861.

Буслаевъ Ѳ. И. Образцы иконописи въ Публичномъ Музеѣ. „Московскія Вѣдом." 1862 г., №№ 111 и 113.

Буслаевъ Ѳ. И. Общія понятія о русской иконописи. „Сборникъ на 1866 г.".

Буслаевъ Ѳ. И. Русской Лицевой Апокалипсисъ. М. 1884.

Буслаевъ Ѳ. И. Русское искусство въ оцѣнкѣ французскаго ученаго. „Критическое Обозрѣніе" 1879 г.

Буслаевъ Ѳ. И. Славянскій и русскій народный орнаментъ по рукописямъ. Рецензія на изданіе Стасова. „Журналъ Минист. Народнаго Просвѣщенія". 1884 г.

Васильевъ И. И. По вопросу объ архитектурѣ XII вѣка въ Суздальскомъ княж. „Труды I Археологическаго Съѣзда".

Вельтманъ А. Достопамятности Московскаго кремля. М. 1843.

Vereschaguine B. Voyage dans l'Asie Centrale. 1867—1868. Paris. S. a.

Випперъ Ю. Е. П. Маковскій. М. 1883.

Віолле-ле-Дюкъ. Русское искусство. Перев. съ франц. *Н. Султановъ*. М. 1879.

Вѣкъ девятнадцатый. Историческій сборникъ. 1872.

Вѣстникъ Археологіи и Исторіи. 1885 г.

Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ. 1883—1890.

Вѣстникъ Общества Древне-русскаго искусства. 1874—1876.

Hasselblatt I. Historischer Ueberblick der Entwickelung Künste in St.-Petersburg. St.-Petersb. 1886.

Герцъ К. К. Мозаики К. К. Сиверса. М. 1868.

Голубцовъ А. Изъ исторіи древне-руcской иконописи. М. 1897.

Голышевъ И. Памятники русской старины Владимірской губ. Голышевка. 1882.

Голышевъ И. Памятники старинной русской рѣзьбы по дереву. Метера. 1877.

Горностаевъ И. Исторія искусства и костюма. СПБ. 1860. (Литограф. изд.).

Горчаковъ Н. Кремлевскій дворецъ, модель и закладка его, по проекту архитектора Баженова. М. S. a.

Григоровичъ Д. В. Очерки художественно-промышленныхъ искусствъ. „Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ". 1884.

Грязновъ В. В. О древнихъ церквахъ сѣверо-западнаго края. „Труды VII Археологическаго Съѣзда".

*) Здѣсь приводится списокъ только главнѣйшихъ сочиненій и изданій, послужившихъ матеріаломъ для даннаго труда.

Томъ II.

ЛИТЕРАТУРА. *)

Рукописи:

Левицкій, М. Г. Біографія Д. Г. Левицкаго. Дѣла Коммиссіи по построенію Храма Христа Спасителя.

Бумаги гр. **Ѳ. П. Толстого**.

Печатный матеріалъ:

Аделунгъ. Ѳ. Корсунскія врата въ Новгородскомъ Софійскомъ соборѣ. М. 1834.

А. Л. Историческое и археологическое описаніе первоклассснаго Успенскаго женскаго монастыря въ г. Александровѣ. „Вѣстникъ Археологіи и Исторіи" 1885 г.

Антоновичъ. В. В. О скальныхъ пещерахъ на берегу Днѣпра. „Труды VI Археологическаго Съѣзда въ Одессѣ".

„Артистъ". Журналъ Изящныхъ Искусствъ и Литературы. 1889—1895 гг.

L'Atiste russe, publié par G. Guillou. St.-Pétersb. 1847.

Артлебенъ Н. А. Древности Суздальско-Владимірской области. Владиміръ. 1880.

Артлебенъ. Н. А. По вопросу объ архитектурѣ XII в. въ Суздальскомъ княжествѣ. „Труды I Археологическаго Съѣзда".

Архивъ Русскій.

Архивъ Русскій Художественный. М. 1892—1894 гг.

Батюшковъ П. Н. Памятники старины въ Западныхъ губерніяхъ Имперіи. СПБ. 1869.

Bashkirtseff M. Lettres. Paris. 1891.

Bashkirtseff M. Journal. Paris. 1897.

Вожеряновъ И. Очеркъ развитія искусствъ въ Россіи въ царствованіе Петра В. СПБ. 1872.

Бранденбургъ Н. Е. Старая Ладога. СПБ. 1896.

Булгаковъ Ѳ. И. Наши художники. СПБ. 1889—1890.

Буслаевъ Ѳ. И. Историческіе очерки русской народной словесности и искусства. М. 1861.

Буслаевъ Ѳ. И. Образцы иконописи въ Публичномъ Музеѣ. „Московскія Вѣдом." 1862 г., №№ 111 и 113.

Буслаевъ Ѳ. И. Общія понятія о русской иконописи. „Сборникъ на 1866 г.".

Буслаевъ Ѳ. И. Русской Лицевой Апокалипсисъ. М. 1884.

Буслаевъ Ѳ. И. Русское искусство въ оцѣнкѣ французскаго ученаго. „Критическое Обозрѣніе" 1879 г.

Буслаевъ Ѳ. И. Славянскій и русскій народный орнаментъ по рукописямъ. Рецензія на изданіе Стасова. „Журналъ Минист. Народнаго Просвѣщенія". 1884 г.

Васильевъ И. И. По вопросу объ архитектурѣ XII вѣка въ Суздальскомъ княж. „Труды I Археологическаго Съѣзда".

Вельтманъ А. Достопамятности Московскаго кремля. М. 1843.

Vereschaguine B. Voyage dans l'Asie Centrale. 1867—1868. Paris. S. a.

Випперъ Ю. Е. И. Маковскій. М. 1883.

Віолле-ле-Дюкъ. Русское искусство. Перев. съ франц. *Н. Султановъ.* М. 1879.

Вѣкъ девятнадцатый. Историческій сборникъ. 1872.

Вѣстникъ Археологіи и Исторіи. 1885 г.

Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ. 1883—1890.

Вѣстникъ Общества Древне-русскаго искусства. 1874—1876.

Hasselblatt I. Historischer Ueberblick der Entwickelung Künste in St.-Petersburg. St.-Petersb. 1886.

Герцъ К. К. Мозаики К. К. Сиверса. М. 1868.

Голубцовъ А. Изъ исторіи древне-русской иконописи. М. 1897.

Голышевъ И. Памятники русской старины Владимірской губ. Голышевка. 1882.

Голышевъ И. Памятники старинной русской рѣзьбы по дереву. Метера. 1877.

Горностаевъ И. Исторія искусства и костюма. СПБ. 1860. (Литограф. изд.).

Горчаковъ Н. Кремлевскій дворецъ. модель и закладка его. по проекту архитектора Баженова. М. S. a.

Григоровичъ Д. В. Очерки художественно-промышленныхъ искусствъ. „Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ". 1884.

Грязновъ В. В. О древнихъ церквахъ сѣверо-западнаго края. „Труды VII Археологическаго Съѣзда".

*) Здѣсь приводится списокъ только главнѣйшихъ сочиненій и изданій. послужившихъ матеріаломъ для даннаго труда.

Томъ II.

ЛИТЕРАТУРА. *)

Рукописи:

Левицкій, М. Г. Біографія Д. Г. Левицкаго. Дѣла Коммиссіи по построенію Храма Христа Спасителя.

Бумаги гр. **Ѳ. П. Толстого**.

Печатный матеріалъ:

Аделунгъ. Ѳ. Корсунскія врата въ Новгородскомъ Софійскомъ соборѣ. М. 1834.

А. Л. Историческое и археологическое описаніе первоклассснаго Успенскаго женскаго монастыря въ г. Александровѣ. „Вѣстникъ Археологіи и Исторіи“ 1885 г.

Антоновичъ. В. В. О скальныхъ пещерахъ на берегу Днѣпра. „Труды VI Археологическаго Съѣзда въ Одессѣ“.

„Артистъ“. Журналъ Изящныхъ Искусствъ и Литературы. 1889—1895 гг.

L'Atiste russe, publié par G. Guillou. St.-Pétersb. 1847.

Артлебенъ Н. А. Древности Суздальско-Владимірской области. Владиміръ. 1880.

Артлебенъ. Н. А. По вопросу объ архитектурѣ XII в. въ Суздальскомъ княжествѣ. „Труды I Археологическаго Съѣзда“.

Архивъ Русскій.

Архивъ Русскій Художественный. М. 1892—1894 гг.

Батюшковъ П. Н. Памятники старины въ Западныхъ губерніяхъ Имперіи. СПБ. 1869.

Bashkirtseff M. Lettres. Paris. 1891.

Bashkirtseff M. Journal. Paris. 1897.

Божерановъ И. Очеркъ развитія искусствъ въ Россіи въ царствованіе Петра В. СПБ. 1872.

Бранденбургъ Н. Е. Старая Ладога. СПБ. 1896.

Булгаковъ Ѳ. И. Наши художники. СПБ. 1889—1890.

Буслаевъ Ѳ. И. Историческіе очерки русской народной словесности и искусства. М. 1861.

Буслаевъ Ѳ. И. Образцы иконописи въ Публичномъ Музеѣ. „Московскія Вѣдом.“ 1862 г., №№ 111 и 113.

Буслаевъ Ѳ. И. Общія понятія о русской иконописи. „Сборникъ на 1866 г.“.

Буслаевъ Ѳ. И. Русской Лицевой Апокалипсисъ. М. 1884.

Буслаевъ Ѳ. И. Русское искусство въ оцѣнкѣ французскаго ученаго. „Критическое Обозрѣніе“ 1879 г.

Буслаевъ Ѳ. И. Славянскій и русскій народный орнаментъ по рукописямъ. Рецензія на изданіе Стасова. „Журналъ Министъ. Народнаго Просвѣщенія“. 1884 г.

Васильевъ И. И. По вопросу объ архитектурѣ XII вѣка въ Суздальскомъ княж. „Труды I Археологическаго Съѣзда“.

Вельтманъ А. Достопамятности Московскаго кремля. М. 1843.

Vereschaguine B. Voyage dans l'Asie Centrale. 1867—1868. Paris. S. a.

Випперъ Ю. Е. П. Маковскій. М. 1883.

Віолле-ле-Дюкъ. Русское искусство. Перев. съ франц. *Н. Султановъ.* М. 1879.

Вѣкъ девятнадцатый. Историческій сборникъ. 1872.

Вѣстникъ Археологіи и Исторіи. 1885 г.

Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ. 1883—1890.

Вѣстникъ Общества Древне-русскаго искусства. 1874—1876.

Hasselblatt I. Historischer Ueberblick der Entwickelung Künste in St.-Petersburg. St.-Petersb. 1886.

Герцъ К. К. Мозаики К. К. Сиверса. М. 1868.

Голубцовъ А. Изъ исторіи древне-русской иконописи. М. 1897.

Голышевъ И. Памятники русской старины Владимірской губ. Голышевка. 1882.

Голышевъ И. Памятники старинной русской рѣзьбы по дереву. Мстера. 1877.

Горностаевъ И. Исторія искусства и костюма. СПБ. 1860. (Литограф. изд.).

Горчаковъ Н. Кремлевскій дворецъ, модель и закладка его, по проекту архитектора Баженова. М. S. a.

Григоровичъ Д. В. Очерки художественно-промышленныхъ искусствъ. „Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ“. 1884.

Грязновъ В. В. О древнихъ церквахъ сѣверозападнаго края. „Труды VII Археологическаго Съѣзда“.

*) Здѣсь приводится списокъ только главнѣйшихъ сочиненій и изданій, послужившихъ матеріаломъ для даннаго труда.

Даль. Л. Историческое изслѣдованіе памятниковъ русскаго зодчества. „Зодчій". 1872, 1873 и 1875 гг.

Даль Л. Матеріалы для исторіи русскаго гражданскаго зодчества. „Зодчій". 1874 г.

Даль Л. Назначеніе голосниковъ. „Зодчій". 1874 г.

Даль Л. Обзоръ русскаго орнамента. „Зодчій". 1877 г.

Даль Л. По вопросу объ архитектурѣ XII в. въ Суздальскомъ княжествѣ. „Труды I Археологическаго Съѣзда.

Древности. Труды Московскаго Археологическаго Общества.

Древности Россійскаго Государства. Кіево-Софійскій соборъ. Изданіе Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества. СПБ. 1871—1887.

Древности Россійскаго Государства. М. 1849—1853.

Журналъ Изящныхъ Искусствъ, издаваемый *Василіемъ Григоровичемъ.* 1823 и 1825.

Журналъ Художественный. 1881 и 1882 гг.

Забѣлинъ Ив. Домашній бытъ русскихъ царей. М. 1895.

Забѣлинъ Ив. Матеріалы для исторіи, археологіи и статистики г. Москвы. М. 1884.

Забѣлинъ И. Е. О металлическомъ производствѣ въ Россіи до XVII ст. СПБ. S. a.

Забѣлинъ И. Е. Черты самобытности въ древнерусскомъ зодчествѣ. „Русскій Художественный Архивъ". 1894 г.

Закревскій Николай. Описаніе Кіева. М. 1868.

Зодчій. Журналъ.

Ивановъ А. А. Его жизнь и переписка. Издалъ *М. Боткинъ.* СПБ. 1880.

Извѣстія и замѣтки археологическія. 1894—1897.

Илларіоновъ В. Иконописцы-суздальцы. „Русское Обозрѣніе". 1894 г.

Илларіоновъ В. Провозвѣстникъ новаго направленія въ русской религіозной живописи. „Русское Обозрѣніе". 1894 г.

Искусство и Художественная Промышленность. 1898—1899 гг.

Казанскій П. С. О призывѣ къ богослуженію въ восточной церкви. „Труды I Археологическаго Съѣзда".

Киселевъ А. А. В. Г. Перовъ. „Артистъ". 1892 г.

Китнеръ З. Древнія деревянныя церкви въ Норвегіи. „Зодчій". 1872 г.

Книга объ избраніи на царство Михаила Θеодоровича. М. 1856.

Кондаковъ Н. П. Русскіе клады. СПБ. 1896.

Крамской И. Н. его жизнь и переписка. Изд. Суворина. СПБ. 1888.

Кузнецовъ I. I. Покровскій соборъ въ Москвѣ. М. 1900.

Кузнецовъ I. Еще новыя данныя о построеніи Московскаго Покровскаго собора. М. 1896.

Кульженко С. В. Соборъ св. Владиміра въ Кіевѣ. Кіевъ. 1898.

Ласковскій Θ. Матеріалы для исторіи инженернаго искусства въ Россіи до Екатерины II. СПБ. 1858—1865.

Лебедевъ А. Московскій Каθедральный Архангельскій соборъ. М. 1880.

Лошкаревъ П. А. Церковно-археологическіе очерки, изслѣдованія и рефераты. Кіевъ. 1898.

Львовъ Θ. Императорская Академія Художествъ въ годы ея возрожденія. „Русск. Старина". 1876.

Макарій архим. Археологическое описаніе церковныхъ древностей въ Новгородѣ и его окрестностяхъ. М. 1860.

Максютинъ П. С. Очерки исторіи зодчества въ Россіи. „Русская старина въ памятникахъ церковнаго гражданскаго зодчества.

Мартыновы А. и Н. Подмосковная старина. М. 1889.

Мартыновъ и Снегиревъ. Москва. М. 1865—1873.

Мартыновъ А. и Снегиревъ И. М. Русская старина въ памятникахъ церковнаго и гражданскаго зодчества. М. 1846—1860.

Михѣевъ В. Русскій пейзажъ въ городской галлереѣ П. и С. Третьяковыхъ. „Артистъ". 1894.

Міръ Искусства. Журналъ.

Монферранъ Августъ. Соборная церковь Исаакія Далматскаго. СПБ. 1820.

Montferrand A. R. Eglise cathédrale de Saint-Isaac. St.-Pétersbourg. 1845.

Мостовскій М. Исторія храма Христа Спасителя. М. 1883.

Мутеръ Р. Исторія живописи въ XIX вѣкѣ. СПБ. 1899—1902.

Найденовъ Н. А. Москва. Снимки съ видовъ мѣстностей, храмовъ, зданій и другихъ сооруженій. М. 1884—1886.

Некрасовъ Ив. О портретныхъ изображеніяхъ русскихъ угодник. въ ихъ житіяхъ. „Сборникъ на 1866 г.".

Нидерле Л. Человѣчество въ доисторическія времена. СПБ. 1898.

Николаевъ Ю. Нѣсколько мыслей о религіозной живописи. „Русское Обозрѣніе". 1894.

Новицкій А. Взгляды на вопросы искусства у трехъ поколѣній русскихъ художниковъ. „Артистъ". 1894.

Новицкій А. Историческій обзоръ направленій въ русской живописи, въ связи съ направленіями въ литературѣ. „Артистъ". 1895.

Новицкій А. Опытъ полной біографіи А. А. Иванова. М. 1895.

Новицкій А. Художественная галлерея Московскаго Публичнаго и Румянцевскаго музея. М. 1889.

Н. С. Благовѣщенскій соборъ въ Москвѣ. М. 1854.

Оленинъ А. Краткое историческое свѣдѣніе о состояніи Императорской Академіи Художествъ съ 1764 по 1829 г. СПБ. 1829

Отчеты Императорской Академіи Художествъ.

Отчеты о дѣйствіяхъ Комитета Общества Поощренія Художествъ.

Павлиновъ А. М. Древніе храмы Витебска и Полоцка. „Труды Виленскаго Археологическаго Съѣзда".

Павлиновъ А. М. Древнія русскія крѣпости и ихъ реставрація въ г. Коломнѣ. „Художеств. Новости". 1887.

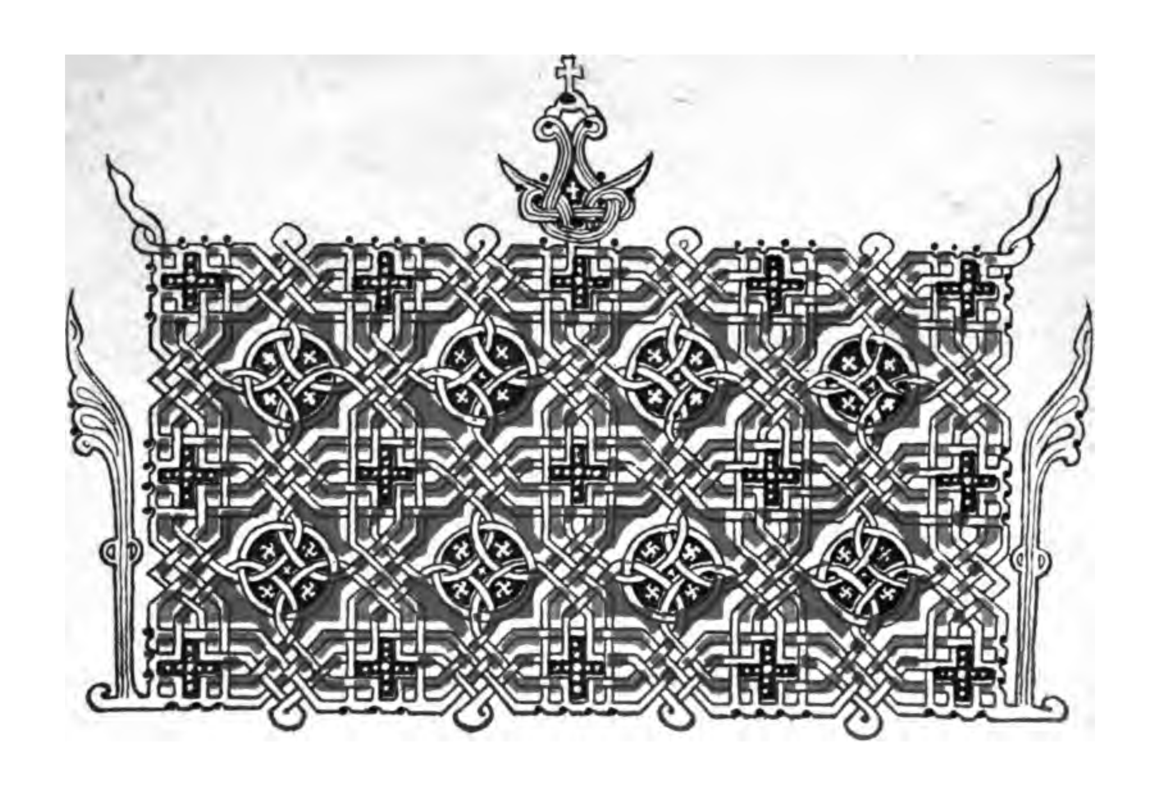
Павлиновъ А. М. Древности Ярославско-Ростовскія. М. 1892.

Павлиновъ А. М. Исторія русской архитектуры. М. 1894.
Павлиновъ А. М. Спасо-Преображенскій монастырь въ Черниговѣ. „Зодчій". 1882.
Павлиновъ А. М. Спасо-Мирожскій монастырь въ г. Псковѣ. „Древности". Т. XIII.
Памятники древняго русскаго зодчества. Составилъ *В. В. Сусловъ*. СПБ. 1895—1901.
Петровъ П. Отечественная живопись за сто лѣтъ. „Сѣверное Сіяніе", 1863.
Петровъ П. Н. Очеркъ исторіи скульптуры въ Россіи. „Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ". 1890.
Петровъ П. Н. С. Пименовъ. СПБ. 1883.
Петровъ П. Русскіе скульпторы. „Сѣверное Сіяніе". 1862.
Подлинникъ Строгановскій иконописный лицевой. М. 1869.
Покровскій Н. В. Сійскій иконописный подлинникъ. СПБ. 1895—1898.
Покровскій Н. В. Стѣнныя росписи въ древнихъ храмахъ, греческихъ и русскихъ. М. 1890.
Полевой П. Н. Художественная Россія. СПБ. 1884 г.
Праховъ. Кіевскіе памятники византійско-русскаго искусства. М. 1887.
Преображенскій М. Т. Памятники древне-русскаго зодчества въ предѣлахъ Калужской губ. СПБ. 1891.
Прозоровскій Д. Графъ Ѳ. П. Толстой, какъ медальеръ. СПБ. S. a.
Прохоровъ В. Русскія древности СПБ. 1871- -1876.
Прохоровъ В. Христіанскія древности и археологія. СПБ. 1864—1877.
Прянишниковъ Ѳ. И. и его картинная русская галлерея. СПБ. 1870.
Путешествіе Антіохійскаго патріарха Макарія въ Россію, въ половинѣ XVII в., описанное *Павломъ Алеппскимъ.* Пер. *I. Муркоса.* М. 1896—1898.
Рамазановъ Н. Матеріалы для исторіи художествъ въ Россіи. М. 1863.
Рамазановъ Н. Н. А. Ставассеръ. М. 1863.
Рихтеръ Ѳ. Памятники древне-русскаго зодчества. М. 1850.
(**Ровинскій Д.**). Академія художествъ до временъ Императрицы Екатерины II. „Отеч. Записки" 1855 г.
Ровинскій Д. А. Исторія русскихъ школъ иконописанія. СПБ. 1856.
Ровинскій Д. А. Н. И. Уткинъ. СПБ. 1884.
Ровинскій Д. А. Одиннадцать гравюръ работы И. А. Берсенева. СПБ. 1886.
Ровинскій Д. А. Подробный словарь русскихъ граверовъ. СПБ. 1895.
Ровинскій Д. А. Подробный словарь русскихъ гравированныхъ портретовъ. СПБ. 1886—1889.
Ровинскій Д. Русскія народныя картинки. СПБ. 1881.
Рѣпинъ И. Е. Воспоминанія, статьи и письма изъ-за границы. СПБ. 1901.
Савельевъ А. Матеріалы для исторіи инженернаго искусства въ Россіи. СПБ. 1853.
Сборникъ Императорскаго Русскаго Историческаго Общества. Т. LX и LXII.
Сборникъ матеріаловъ для исторіи Императорской Академіи Художествъ. Подъ редакціей *П. Н. Петрова.* СПБ. 1862—1866.
Сборникъ на 1866 г. М. 1866.
Сборникъ на 1873 г. М. 1873.
Сборникъ художественный. Подъ редакціей графа *А. С. Уварова.* М. 1866.
Сборникъ художественныхъ работъ русскихъ архитекторовъ и инженеровъ. Изд. *А. А. Нетыксы.* М. 1890—1892.
Свѣдѣнія біографическія о членахъ Академіи и вообще художникахъ, умершихъ въ 1875—1878 гг. СПБ. 1879.
Свѣдѣніе краткое о начатіи и докончаніи собора всѣхъ учебныхъ заведеній. СПБ. 1836.
Симаковъ Н. Русскій орнаментъ. СПБ. 1882.
Сіяніе Сѣверное. СПБ. 1862—1864.
Словарь Русскій Біографическій. Изд. Русскаго Историческаго Общества. СПБ. 1896 и слѣд.
Снегиревъ И. М. Успенскій соборъ въ Москвѣ М. 1856.
Собко Н. П. В. Г. Перовъ, его жизнь и произведенія. Изд. *Д. А. Ровинскаго*, СПБ. 1892.
Собко Н. П. Словарь русскихъ художниковъ. СПБ. 1893 и слѣд.
Сомовъ А. К. П. Брюлловъ и его значеніе въ русскомъ искусствѣ. СПБ. 1876.
Сомовъ А. Павелъ Андреевичъ Ѳедотовъ. СПБ. 1878.
Старина Русская. Журналъ.
Стасовъ В. В. Е. Д. Полѣнова. „Искусство и Художественная Промышленность" 1899.
Стасовъ В. В. И. Н. Крамской. „Историческій Вѣстникъ" 1887 г.
Стасовъ В. Н. Н. Ге. „Книжки Недѣли" 1897.
Стасовъ В. В. Г. Перовъ. „Историческій Вѣстникъ".
Стасовъ В. В. Русскій народный орнаментъ. Шитье, ткани, кружева. СПБ. 1872.
Стасовъ В. В. Славянскій и восточный орнаментъ по рукописямъ. СПБ. 1884.
Стасовъ В. В. Собраніе сочиненій 1847--1886 гг. СПБ. 1894.
Строгановъ гр. С. Дмитріевскій соборъ во Владимірѣ. М. 1849.
Струковъ Д. Древніе памятники христіанства въ Тавридѣ. М. 1876.
Султановъ Н. В. Рецензія на Исторію русской архитектуры А. М. Павлинова. „37-е присужденіе наградъ графа Уварова". СПБ. 1895.
Султановъ Н. Русское искусство въ западной оцѣнкѣ. „Зодчій". 1880.
Сусловъ В. Матеріалы къ исторіи древней Новгородско-Псковской архитектуры. СПБ. 1888.
Сусловъ В. В. Очерки исторіи древне-русскаго зодчества. СПБ 1889.
Сусловъ В. В. Путевыя замѣтки о сѣверѣ Россіи и Норвегіи. СПБ. 1888.
Терещенко А. Академикъ А. В. Ступинъ. S.a.et l.
Толстой гр. И. и **Кондаковъ Н.** Русскія древности въ памятникахъ искусства. СПБ. 1889 и слѣд.
Толстой гр. М. Святыни и древности Пскова. М. 1861.
Толстой гр. М. Святыни и древности Ростова В. М. 1866.
Толстой гр. Ѳ. П. Душинька. Иллюстраціи къ поэмѣ Богдановича. СПБ. 1851.
Торжество 50-ти лѣтняго юбилея В. К. Шебуева. СПБ. 1848.

Труды Археологическихъ Съѣздовъ.
Труды Съѣздовъ Русскихъ зодчихъ.
Уваровъ гр. А. С. Археологія Россіи. Каменный вѣкъ. М. 1881.
Уваровъ гр. А. С. Взглядъ на архитектуру XII в. въ Суздальскомъ княжествѣ. „Труды I Археологическаго Съѣзда“.
Уваровъ гр. А. С. Свѣдѣнія о каменныхъ бабахъ. Тамъ же.
Усовъ С. А. Къ исторіи Московскаго Успенскаго собора.
Филимоновъ Г. Симонъ Ушаковъ. М. 1873.
Филимоновъ Г. Церковь св. Николая Чудотворца на Липнѣ. М. 1859.
Флоринскій В. М. Первобытные Славяне. Томскъ. 1894—1896.
Шохинъ Н. Сборникъ очерковъ и детальныхъ рисунковъ старинныхъ построекъ. М. 1872.
Щепкинъ В. Н. Два лицевыхъ сборника Историческаго музея. М. 1897.
Щепкинъ В. Памятникъ золотого шитья начала XV вѣка. М. 1893.
Эвальдъ В. Ѳ. Скульпторъ С. И. Гальбергъ. СПБ. 1884.
Юнге Е. Воспоминанія о Н. Н. Ге. „Русскій Художественный Архивъ“ 1894.
Юнге Е. Дѣтство и юность гр. Ѳ. П. Толстого. „Русскій Художественный Архивъ“. 1892.
Юндоловъ А. Е. Указатель къ сборнику матеріаловъ для исторіи Императорской Академіи Художествъ СПБ. 1887.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

именъ упоминаемыхъ въ текстѣ.



Много раньше, чѣмъ я предполагалъ, и совсѣмъ въ иномъ видѣ является въ свѣтъ этотъ трудъ мой, начатый съ цѣлью привести сперва въ извѣстность всѣ работы моихъ предшественниковъ, собрать ихъ воедино и, по возможности, заполнить собственными изслѣдованіями тѣ пробѣлы, которые остались послѣ прежнихъ изслѣдователей. Не спѣша, я работалъ въ тишинѣ своего кабинета, нисколько еще не думая объ изданіи и твердо помня слова поэта:

„Счастлива мысль, которой не свѣтила
„Людской молвы привѣтная весна.
„Безвременно рядиться не спѣшила
„Въ листы и цвѣтъ ея младая сила.
„Но корнемъ въ глубь врывалася она“.

Но слухъ о моей работѣ вышелъ за предѣлы тѣснаго круга моихъ пріятелей, и меня стали уговаривать теперь же, не дожидаясь долгихъ, кропотливыхъ изысканій, познакомить публику хотя съ тѣмъ матеріаломъ, какой я уже успѣлъ собрать, лишь бы дать правильный безпристрастный обзоръ общаго развитія нашего національнаго искусства. При этомъ справедливо указывали на то, что иначе публика наша не имѣетъ пока вовсе никакого руководства

въ этомъ вопросѣ, такъ что нерѣдко встрѣчаются люди, даже среди интеллигенціи, прекрасно знакомые съ разными иностранными школами, но не имѣющіе ни малѣйшаго понятія о своемъ родномъ искусствѣ и часто даже отрицающіе самое его существованіе. Вполнѣ убѣжденный такими доводами, соглашаясь съ тѣмъ, что лучше синица въ рукахъ, чѣмъ журавль въ небѣ, я рѣшилъ послѣдовать этимъ совѣтамъ, тѣмъ болѣе, что это изданіе нисколько не отнимаетъ у меня возможности продолжать мою прежнюю работу. Собравъ весь имѣвшійся у меня матеріалъ и приведя его въ систему, я во всемъ изложеніи заботился лишь о томъ, чтобы показать ту послѣдовательность, съ какою смѣнялось одно направленіе другимъ, и тѣ результаты, какіе отъ каждаго изъ нихъ получались, и старался при этомъ оставаться возможно безпристрастнымъ свидѣтелемъ этихъ смѣняющихся направленій, не критикуя былого съ точки зрѣнія современности, а указывая, чѣмъ было вызвано его появленіе, и какіе результаты отъ него получены въ общей эволюціи русскаго искусства.

Насколько въ дѣйствительности удалось мнѣ показать эту непрерывность эволюціи, судить, конечно, не мнѣ, но думается, что при непрерывномъ чтеніи моего труда, можно видѣть, какъ господствовавшее вначалѣ византійское вліяніе, сперва вдали отъ главныхъ государственныхъ центровъ, а затѣмъ и въ нихъ самихъ, мало-по-малу падало, уступая то вліянію Запада, то пробивавшейся самобытности; какъ, по сверженіи татарщины, движеніе это усилилось еще больше и въ пятнадцатомъ вѣкѣ мы имѣемъ уже прекрасные памятники самобытнаго искусства, а въ царствованіе Алексѣя Михайловича тяготѣніе къ Западу вполнѣ уже пересилило прежнее тяготѣніе къ Византіи. Реформа Петра Великаго была не ломкою прежняго строя, а только шагомъ впередъ. Художники предшествующей эпохи тоже принимали пріемы западные и стали учиться у пріѣзжихъ иностранцевъ. Одинъ только шагъ — и наши художники сами уже ѣдутъ учиться на Западъ. Еще шагъ — и основывается уже Академія вполнѣ на западный ладъ, и прежній гнетъ Византіи замѣненъ новымъ гнетомъ Запада. Но приходитъ пора — и этотъ гнетъ начинаетъ мало-по-малу слабѣть и падать, и мало-по-малу снова начинаетъ пробиваться самобытность, но теперь уже во всеоружіи новыхъ техническихъ знаній. Такова общая нить, проходящая, мнѣ думается, красною чертою черезъ всю предлагаемую здѣсь работу.

Конечно, я далекъ отъ мысли, что трудъ этотъ чуждъ крупныхъ, и даже очень крупныхъ, недостатковъ, и потому всякое серьезное и дѣльное замѣчаніе приму съ глубочайшею признательностью и воспользуюсь имъ въ дальнѣйшихъ своихъ трудахъ. Въ заключеніе, не могу не выразить своей сердечной благодарности всѣмъ лицамъ, оказавшихъ мнѣ тѣмъ или другимъ способомъ свое просвѣщенное содѣйствіе.

А. Новицкій.

Рис. 1. *Васнецовъ В. М.* Каменный вѣкъ.

I.

Открытія нашихъ археологовъ доказали ясно, что начало обитаемости всего пространства, занимаемаго теперь нашимъ отечествомъ, уходитъ въ самую глубь вѣковъ — въ такъ называемый каменный вѣкъ, т.-е. въ тотъ вѣкъ, когда люди не умѣли еще обработывать металловъ.

Понятно, пока человѣку приходится заботиться только о собственной безопасности, пока всѣ силы его уходятъ на борьбу со стихіями, да съ дикими звѣрями, пока у него не явится хотя минута досуга, до тѣхъ поръ нельзя искать у него стремленій къ искусству; но какъ только явился досугъ, такъ тотчасъ же проявляется и это стремленіе, хотя бы и въ самыхъ грубыхъ формахъ.

Поэтому, приступая къ исторіи русскаго искусства, мы были бы не правы, если бы не воспользовались открытіями археологіи и не бросили бы хотя самаго бѣглаго взгляда на постепенный ходъ развитія у народовъ первобытныхъ, жившихъ на нашей территоріи, тѣмъ болѣе, что даже не касаясь вопроса, былъ ли этотъ народъ соплеменнымъ намъ, или нѣтъ,—во всякомъ случаѣ, нужно согласиться, что послѣдующіе обитатели Россіи должны были получить

нѣкоторое культурное наслѣдіе отъ этого народа и продолжать, сообразно своимъ силамъ и средствамъ, дальнѣйшее развитіе.

Не умѣя строить прочныхъ жилищъ, да не имѣя на это и времени, первобытный человѣкъ прежде всего занималъ уже существующія, естественныя пещеры. Такими жилищами онъ пользовался въ теченіе многихъ вѣковъ. Но, со временемъ, съ возрастаніемъ населенія, явился недостатокъ въ такихъ природныхъ убѣжищахъ. Тогда пришлось устраивать пещеры искусственныя. Устройство это было, конечно, самое простое. Вотъ какъ описываетъ одну изъ нихъ, открытую въ 1876 году, около Кириллова монастыря, близъ Кіева, профессоръ В. Б. Антоновичъ.

Рис. 2.
Искусственная пещера, открытая проф. Антоновичемъ.

„Расчищенныя пещеры,— говоритъ онъ,— представляли длинные, своеобразные корридоры, до 2½ аршинъ высотою и въ полтора аршина шириною, углубляющіеся въ почву въ различныхъ направленіяхъ. Одна изъ нихъ, длиною около ста шаговъ, углубляясь спиралью, представляла какъ бы одинъ оборотъ громаднаго винта.

Отверстіе этой пещеры открывалось на небольшую площадку“ (см. рис. 2).

Въ такихъ пещерахъ, особенно въ позднѣйшихъ изъ нихъ, попадаются нерѣдко кремневыя издѣлія, напоминающія своими очертаніями какихъ-нибудь животныхъ. Такъ, одно изъ нихъ, найденное въ Архангельской губерніи, довольно вѣрно передаетъ очертаніе тюленя, съ круглою головой, съ короткими лапами и съ раздвоеннымъ хвостомъ (Рис. 3.). Въ Архангельской же губерніи найдена недодѣланная кирка изъ діорита, съ намѣченнымъ, но не продырявленнымъ отверстіемъ и съ изображеніемъ на концѣ головы медвѣдя. Во многихъ мѣстностяхъ найдены каменныя изображенія рыбъ.

Рис. 3.
Каменное орудіе въ видѣ тюленя.

Всѣ эти изваянія отбиты изъ кремня и подправлены мелкими ударами по краямъ, для придачи имъ особыхъ причудливыхъ очертаній. „Признать ихъ за развитіе особыхъ формъ для наконечниковъ, замѣчаетъ гр. А. С. Уваровъ, рѣшительно нельзя, такъ какъ изваяніе не имѣетъ острыхъ, рѣжущихъ реберъ, какъ у стрѣлъ. Скорѣе, говоритъ онъ, надо въ нихъ видѣть первыя попытки въ ваяніи и первые опыты человѣка, копирующаго съ натуры. Конечно, умѣнье его не достигло большого искусства, но вмѣстѣ съ тѣмъ надо сознаться, что матеріалъ, за который онъ взялся, трудно поддавался его вдохновенію“.

Вмѣстѣ съ орудіями каменнаго вѣка при раскопкахъ находится много и глиняныхъ черепковъ, а иногда и цѣлыхъ сосудовъ. Сосуды эти обыкновенно имѣютъ форму чаши съ кругловатымъ дномъ и широкимъ отверстіемъ, по размѣрамъ, почти всегда равнымъ самой широкой части чаши. (Рис. 4.) Снаружи они покрыты узорами изъ ямочекъ, или углубленій, при чемъ въ

этихъ послѣднихъ замѣчается строгая симметричность. Кромѣ того, повидимому, существовали строго установившіяся правила относительно самаго мѣста, гдѣ помѣщался узоръ.

Рис. 4.
Глиняный сосудъ.

Въ предметахъ, приготовленныхъ болѣе тщательно, уже изъ обтесаннаго камня, встрѣчается еще болѣе опытовъ ваянія. Такъ, въ Олонецкой губерніи найденъ молотокъ, прекрасно отполированный, украшенный головою лося (рис. 5), которая, не смотря даже на отсутствіе характерныхъ для этого животнаго роговъ, сохраняетъ полнѣйшее сходство съ нимъ въ остальныхъ чертахъ и въ общемъ очертаніи головы. На двухъ другихъ молоткахъ, сдѣланныхъ изъ тальковаго и глинистаго сланца, изображена голова медвѣдя (рис. 6). И здѣсь видно, какъ, подражая натурѣ, художникъ отмѣтилъ особенно характерное расположеніе ушей, и въ этой чертѣ схватилъ то сходство, какое не удалось ему передать въ самой формѣ головы.

Рис. 5.
Молотокъ съ головой лося.

Понятно, не всѣ подобные опыты въ ваяніи одинаково удачны. На однихъ замѣтна болѣе тонкая, иногда даже искусная отдѣлка, на другихъ—болѣе грубая, неумѣлая, что̀, конечно, зависѣло отъ искусства самого ваятеля.

Мы не будемъ слѣдить постепенно за переходами изъ одного археологическаго періода въ другой, такъ какъ сама археологія

еще очень слаба въ опредѣленіи существенныхъ признаковъ этихъ періодовъ, и очень вѣроятно, что многіе предметы, относимые теперь къ разнымъ періодамъ, окажутся одновременными и отличающимися между собою только разною степенью отдѣлки, въ виду разныхъ назначеній и разницы въ состояніи владѣльцевъ ихъ. Да для насъ это и не представляетъ большого значенія, такъ какъ намъ достаточно только общаго знакомства съ тѣми памятниками, которые остались вообще отъ первобытныхъ народовъ.

Въ одномъ могильникѣ, близь деревни Ананьино, на берегу Камы, найденъ интересный для насъ надгробный камень съ изо-

Рис. 6.
Молотокъ съ головой медвѣдя.

браженіемъ человѣка (рис. 7). Человѣкъ этотъ представленъ въ остроконечной шапкѣ, съ какими-то лопостями, или концами, опускающимися на плеча, въ родѣ скиѳскаго башлыка. На шеѣ у него надѣто кольцеобразное ожерелье,—такъ называемая гривна. Короткая одежда, въ родѣ кафтана, стянута около таліи поясомъ, на которомъ виситъ, съ правой стороны, короткій мечъ, формою своею напоминающій мечи, добытые изъ того же могильника.

Отъ этого памятника перейдемъ къ такъ-называемымъ каменнымъ бабамъ. Подъ этимъ именемъ извѣстны грубо изваянные истуканы, очень часто встрѣчающіеся на могильныхъ насыпяхъ. Они представляютъ юношей, дѣвочекъ, взрослыхъ мужчинъ и женщинъ. Нѣкоторые изъ нихъ изображены въ сидячемъ или въ полусидячемъ положеніи, другіе—нагнувшимися или стоящими. Камень, изъ котораго они сдѣланы, — всегда мѣстный: или раковистый песчаникъ, или известнякъ, или же сѣроватый гранитъ.

Мужчины изображены въ остроконечныхъ, или круглыхъ, въ видѣ ермолки, шапкахъ, съ какими-то украшеніями, а иногда съ полями. Встрѣчаются истуканы и съ обнаженною головой. Любо-

пытно, что эти ермолки съ бусовидными украшеніями напоминаютъ собою головные уборы готскихъ королей.

Женскіе истуканы имѣютъ очень своеобразный головной уборъ: или въ видѣ остроконечной шапки, или въ видѣ шапки съ широкимъ верхомъ, или же низенькой круглой шапки съ узкими полями. Волосы заплетены въ косы, а на лбу надѣта повязка. Иногда подъ шапкою виднѣется узорчатая накладка съ бахромою. Серьги встрѣчаются одинаково какъ у женскихъ, такъ и у мужскихъ истукановъ.

По степени отдѣлки этихъ истукановъ, гр. А. С. Уваровъ дѣлитъ ихъ на три разряда. Къ первому разряду онъ относитъ самые грубые изъ нихъ, представляющіе простые обрубки камня, въ верхней части котораго изображена человѣческая голова, тогда какъ нижняя часть осталась совсѣмъ неотесанною, или отесана въ видѣ четырехграннаго столба (рис. 8). Образецъ второго типа онъ видитъ въ каменной бабѣ, найденной въ землѣ войска Донского. Она сохранила отъ первоначальныхъ истукановъ форму столба, въ родѣ terminus древнихъ Римлянъ, но изваяніе головы болѣе изящно, а на обозначенныхъ плечахъ замѣтны слѣды какого-то одѣянія, или вооруженія (рис. 9). Къ послѣднему виду онъ относитъ всѣ истуканы, болѣе или менѣе отчетливо изваянные. Въ нихъ видны ясные признаки культуры довольно высокой. По искусству, съ какимъ они исполнены, въ сравненіи съ первыми, виденъ большой успѣхъ въ развитіи ваянія, и успѣхъ этотъ тѣмъ болѣе интересенъ, что своеобразность всѣхъ этихъ истукановъ ясно показываетъ полную народную самобытность (рис. 10).

Наконецъ, въ Подольской губерніи, на берегу рѣки Буша, найдена даже цѣлая сцена, изваянная по гранитной скалѣ, въ видѣ горельефа. Съ одной стороны изображено дерево безъ листьевъ. На одной вѣткѣ сидитъ пѣтухъ. Подъ деревомъ стоитъ на колѣняхъ человѣческая фигура, въ профиль, напоминающая, по своимъ контурамъ, каменную бабу. Фигура эта держитъ въ рукахъ чашу. Позади, на пьедесталѣ, представлено изображеніе оленя съ вѣтвистыми рогами, повидимому, идола (рис. 11).

Въ общемъ нужно замѣтить, что культура обитателей Россіи за этотъ періодъ мало чѣмъ отличалась отъ культуры ихъ современниковъ, заселявшихъ другія страны.

Но при этомъ не нужно упускать изъ вида, что, можетъ быть, мы не имѣемъ понятія о большей и лучшей половинѣ ихъ произведеній, такъ какъ пережить столько вѣковъ могли только такія

твердыя тѣла, какъ кремень, или металлъ, все же менѣе прочное должно было неминуемо погибнуть. А между тѣмъ мы очень легко можемъ предположить, что въ то время рисовали уже карандашемъ изъ кровавика или охры, обломки которыхъ попадаются въ

Рис. 7.

Надгробный камень изъ Ананьинскаго могильника съ изображеніемъ человѣка.

Рис. 8.

Каменная баба.

пещерахъ разсматриваемой нами эпохи. Такіе рисунки, не требуя столькихъ усилій, естественно, могли быть гораздо совершеннѣе. А съ потерею ихъ мы теряемъ на каждомъ шагу и общую нить, связующую одну стадію состоянія искусства съ другою, и наталкиваемся только на отдѣльные отрывки: но и по нимъ можно

уже догадываться и даже съ значительною увѣренностью утверждать существованіе этой нити.

Кто знаетъ, быть можетъ, если бы уцѣлѣли теперь идолы Перуна отъ временъ Владиміра, то мы увидали бы въ нихъ

Рис. 9.
Каменная баба.

Рис. 10.
Каменная баба.

непосредственное развитіе подобныхъ изваяній, или же нашли бы между ними еще цѣлый рядъ произведеній, составляющихъ непосредственную цѣпь между тѣми и другими.

Упомянутыя нами выше естественныя и искусственныя пещеры не долго могли оставаться единственнымъ жилищемъ древнихъ обитателей Россіи. Съ возрастаніемъ населенія и вмѣстѣ съ тѣмъ съ большимъ географическимъ распространеніемъ его къ сѣверу, оно неизбѣжно должно было попасть въ дѣвственные лѣса, кото-

рыми такъ изобиловала наша страна и, приноравливаясь здѣсь къ мѣстнымъ условіямъ, замѣнить прежнія пещеры деревянными лачугами, понятно, самаго примитивнаго устройства.

Это былъ, конечно, не болѣе, какъ простой срубъ, съ земляным поломъ. Печей не было, а огонь разводили прямо на землѣ; дымъ выходилъ въ отверстіе, сдѣланное въ боку крутой крыши, которое въ холодное время закрывалось. Чтобы стѣны меньше про-

Рис. 11. Горельефъ съ береговъ р. Буша.

пускали холода, нижніе вѣнцы сруба углубляли нѣсколько въ землю и, сверхъ того, обкладывали вокругъ землею, плотно ее утрамбовывая, или же обмазывали глиною.

Именно такимъ нужно представлять себѣ жилище древняго обитателя лѣсной части нашего отечества. Въ этомъ убѣждаютъ насъ всѣ данныя. Относительно выбора матеріала мы имѣемъ ясное свидѣтельство и въ самомъ богатствѣ страны лѣсами, и въ древнѣйшемъ лѣтописномъ указаніи на Новгородцевъ, какъ на плотниковъ. А на извѣстной Траяновой колоннѣ мы видимъ изображеніе деревянныхъ построекъ Даковъ, соотвѣтствующее нашему описанію. (Рис. 12). Принимая же во вниманіе климатъ нашей страны, мы должны придти къ заключенію, что только такимъ образомъ и могли строиться современные Дакамъ наши предки.

Наконецъ, даже и въ настоящее время мы нерѣдко встрѣчаемъ у нашихъ крестьянъ избы, мало чѣмъ отличающіяся отъ описанныхъ и служащія какъ бы непосредственнымъ развитіемъ того же самаго типа. Это такъ называемыя курныя, или дымныя избы безъ трубъ. Нашъ народъ и теперь иногда отдаетъ имъ предпочтеніе передъ бѣлыми избами, съ дымовыми трубами, находя, что онѣ гораздо теплѣе. А завалины вокругъ избъ, малыя волоковыя окна, низкія двери и ничѣмъ непокрытый земляной полъ—явленіе, болѣе чѣмъ обыкновенное въ крестьянскихъ избахъ.

Рис. 12.
Жилища Даковъ, съ Трояновой колонны.

Нѣсколько такихъ хижинъ, разнообразно и въ безпорядкѣ поставленныхъ около рѣки, ручья или озера, составляли селеніе (весь). Тутъ не могло быть ни широкихъ улицъ, ни переулковъ, потому что каждое семейство устраивало себѣ жилище, заботясь только о собственныхъ хозяйственныхъ удобствахъ; возлѣ хижины, въ хлѣвахъ, помѣщался скотъ, а на задворкахъ располагались огороды и загоны.

Рис. 13. *Васнецовъ В. М.* Каменный вѣкъ.

II.

Мы остановились здѣсь на описаніи жилищъ, потому что для начальнаго искусства и такая простая постройка должна имѣть значеніе. Но, конечно, въ строгомъ смыслѣ слова, это не есть еще настоящее произведеніе искусства. Область искусства начинается тамъ, гдѣ кончается забота о насущномъ, и гдѣ возникаетъ стремленіе къ красотѣ.

Другое дѣло, когда вопросъ идетъ не о томъ, чтобы укрыться отъ непогоды, а чтобы создать какое-нибудь сооруженіе, отвѣчающее болѣе высокимъ потребностямъ—потребностямъ духа. Поэтому то и является очень важнымъ рѣшеніе вопроса, были ли у насъ на Руси языческіе храмы? Къ сожалѣнію, рѣшительно отвѣтить на него въ настоящее время очень трудно. Среди ученыхъ мы встрѣчаемъ большое разногласіе, а фактическихъ данныхъ почти не сохранилось, или, по крайней мѣрѣ, не разыскано.

Изъ извѣстныхъ нашихъ историковъ, съ мнѣніемъ которыхъ приходится считаться, отвергаетъ существованіе на Руси языческихъ храмовъ такой авторитетный ученый, какъ С. М. Соловьевъ. Приэтомъ онъ основывается исключительно на томъ, что лѣтописцы наши нигдѣ о нихъ не упоминаютъ. „Лѣтописи,—говоритъ онъ,—молчатъ о существованіи храмовъ и жрецовъ у нашихъ восточныхъ Славянъ. Нельзя предполагать,—продолжаетъ онъ далѣе,—что если бы храмы существовали, то лѣтописцы умолчали бы объ ихъ разрушеніи или превращеніи въ церкви, при разсказѣ о введеніи христіанства и ниспроверженіи идоловъ. Слова требище и капище, употребляемыя въ нѣкоторыхъ лѣтописяхъ, древнихъ сочиненіяхъ и житіяхъ святыхъ, не могутъ означать храмовъ; требище — мѣсто, гдѣ приносилась жертва, треба; капище происходитъ отъ капь, образъ (по капи нашею и образу) и, слѣдовательно, можетъ означать и самого идола и также вмѣстилище идола, навѣсъ, шатеръ; что капище не могло означать храма, видно изъ словъ лѣтописца о принесеніи Владиміромъ съ собою двухъ мѣдныхъ капищъ изъ Херсонеса“.

Противоположнаго мнѣнія держатся, т.-е. утверждаютъ, что

языческіе храмы въ древней Руси были, многочисленные изслѣдователи, и притомъ лица, изучавшія этотъ вопросъ съ различныхъ точекъ зрѣнія. Укажемъ на Н. М. Карамзина, писавшаго, также, какъ и С. М. Соловьевъ, общую исторію Россіи; на А. Аѳанасьева, изучавшаго народныя повѣрья; на митрополита Макарія, писавшаго исторію церкви; на историка-юриста И. Бѣляева и, наконецъ, на историка народнаго быта и извѣстнаго археолога И. Е. Забѣлина. И всѣ они, подходя къ вопросу съ разныхъ сторонъ, приходятъ къ одному общему выводу, что, какіе бы то ни было, но храмы должны были существовать.

Разсмотримъ же теперь сами тѣ немногія данныя, которыя мы имѣемъ въ историческихъ документахъ, и остановимся на значеніи словъ требище и капище.

Требище происходитъ отъ слова треба, сохранившагося до нашего времени, и означаетъ то мѣсто, гдѣ совершались языческія требы—жертвоприношенія.

Капище же происходитъ отъ слова капь, что̀ значитъ образъ, изображеніе: въ Супрасльской рукописи, относящейся къ XI вѣку, встрѣчается выраженіе: „въ мою капь сътвореннаго". Суффиксъ ище означаетъ обыкновенно мѣсто, какъ напримѣръ: пожарище — мѣсто пожара, городище — мѣсто города, но иногда имѣетъ значеніе и просто увеличенія: идолище — вмѣсто идола. Въ этомъ послѣднемъ значеніи и употреблено лѣтописцемъ слово „капище" въ примѣрѣ, приведенномъ у Соловьева, гдѣ говорится о принесеніи Владиміромъ двухъ мѣдныхъ капищъ изъ Херсонеса.

Но особенно цѣннымъ для насъ въ этомъ отношеніи является извѣстное „Слово о законѣ и благодати" перваго русскаго митрополита Илларіона, жившаго при Ярославѣ Мудромъ. „Уже не капищь сграждаемъ, но христовы церкви строимъ", говоритъ русскій первосвятитель. Многіе молодые наши филологи отвергаютъ значеніе этого „Слова", указывая на то, что, какъ ораторъ, Илларіонъ могъ употребить слово не въ точномъ его значеніи. Но врядъ ли такое возраженіе можетъ быть убѣдительнымъ. Не нужно забывать, что „Слово" это говорилось при Ярославѣ Мудромъ, т.-е. тому поколѣнію, въ которомъ старики сами еще были когда-то язычниками и посѣщали капища, а остальные были сыновьями тѣхъ же язычниковъ, а можетъ быть, нѣкоторые изъ нихъ, не усвоивъ себѣ вполнѣ христіанской религіи, и сами еще втайнѣ

гдѣ-нибудь продолжали поклоняться идоламъ, такъ какъ врядъ ли свѣтъ Христова ученія могъ такъ быстро просвѣтить всѣхъ вполнѣ; по крайней мѣрѣ, мы видимъ подобные примѣры и въ настоящее время у нашихъ инородцевъ. Такъ могъ ли хорошій ораторъ, а Илларіонъ безспорно былъ таковымъ, могъ ли онъ, имѣя въ числѣ своихъ слушателей хотя нѣсколько человѣкъ, ясно понимающихъ настоящее значеніе слова „капище“, употреблять его въ другомъ значеніи?! Какъ бы онъ могъ сказать „сграждаемъ капищь“ и противоположить это дѣйствіе построенію храма, если бы слушатели его понимали подъ капищемъ площадь?! Да и самъ Илларіонъ зналъ значеніе этого слова не хуже своихъ слушателей.

Но это еще не все. Мы знаемъ, что у всѣхъ нашихъ сосѣдей, и у Скандинавовъ, и у западныхъ Славянъ, храмы существовали, а извѣстный путешественникъ Массуди и историкъ Саксонъ Грамматикъ даже подробно описываютъ славянскіе храмы. Судя по описаніямъ, храмы эти были деревянные, украшенные внутри и снаружи рѣзьбою; дверь была очень низка. Въ противоположномъ входу концѣ храмъ былъ выше, такъ что голова стоявшаго тамъ идола не была видна. Мѣсто, гдѣ стоялъ идолъ, отдѣлялось колоннадою, и между колоннами висѣли ткани. Такія же ткани развѣшаны были и по стѣнамъ храма.

Когда это описаніе было прочтено на одномъ изъ археологическихъ съѣздовъ профессоромъ И. И. Срезневскимъ, то В. В. Стасовъ совершенно справедливо замѣтилъ, что описанія эти врядъ ли могутъ относиться къ славянскому храму, а скорѣе— къ норманскому. При этомъ онъ указалъ, что колонны, о которыхъ упоминаютъ оба описанія, положительно не встрѣчаются въ славянской архитектурѣ и могутъ скорѣе принадлежать норманской. Замѣчаніе это очень основательно, такъ какъ дѣйствительно, какъ мы увидимъ далѣе, особенно характерно для славянскихъ деревянныхъ построекъ, что всѣ онѣ представляютъ собою срубы, въ которыхъ бревна положены одно на другое горизонтально, въ противоположность чему въ скандинавскихъ постройкахъ бревна установлены отвѣсно. Поэтому появленіе колоннъ при второмъ способѣ постройки является вполнѣ естественнымъ, будучи въ характерѣ самой постройки, тогда какъ при первомъ способѣ оно представляется искусственнымъ и можетъ быть объяснено скорѣе чьимъ-нибудь стороннимъ вліяніемъ.

А гдѣ же скорѣе могло сказаться вліяніе Норманновъ: у западныхъ, или у восточныхъ Славянъ?! Кто бы ни были Варяги, какъ бы ни рѣшился этотъ вѣковой вопросъ, но, во всякомъ случаѣ, они должны были прійти къ намъ изъ страны, имѣющей храмы, и если бы даже до нихъ у насъ не было храмовъ, то тогда они бы непремѣнно ихъ построили, и не только, какъ мѣсто, гдѣ они привыкли поклоняться богамъ, но и какъ знакъ своего господства. подобно тому, какъ потомокъ ихъ, Владиміръ Святой, сдѣлавшись христіаниномъ, въ знакъ своего господства надъ Корсунью, поставилъ среди ихъ роскошныхъ мраморныхъ храмовъ свою незатѣйливую деревянную церковь-обыденку.

Кромѣ того, у всѣхъ язычниковъ, и Славяне не составляли въ этомъ случаѣ исключенія, всегда приносились богатые дары богамъ. въ видѣ извѣстной части добычи. Нужно же было помѣстить эти дары въ мѣстѣ, безопасномъ отъ непогоды и разграбленія, не говоря уже о томъ, что въ нашемъ суровомъ климатѣ и самъ народъ тоже нуждался въ подобной защитѣ отъ непогоды, хотя бы для своей старѣйшины.

Даже и самъ С. М. Соловьевъ, отрицая существованіе храмовъ, въ то же время соглашается, что капище могло означать „вмѣстилище идола, навѣсъ, шатеръ“. Но разъ можно признать его шатромъ, то почему же не признать его и храмомъ, хотя бы самой примитивной архитектуры?!

Такимъ образомъ, мы видимъ, что все говоритъ намъ въ пользу существованія храмовъ, противъ же этого намъ могутъ привести только, что Несторъ не упоминаетъ о нихъ и, описывая сцену заключенія договора Игоря съ Греками, говоритъ, что воины-христіане приносили присягу въ храмѣ пророка Иліи, а воины-язычники клялись на холмѣ Перуновомъ. Но и это, въ сущности ничего не значитъ. Вѣдь говоримъ же мы теперь, что мы слушали обѣдню на Божедомкѣ, въ Палашахъ, въ Лаврѣ, вмѣсто того, чтобы сказать, въ такой то церкви, находящейся на Божедомкѣ, въ Палашахъ, въ Лаврѣ. Почему же лѣтописецъ не могъ сказать „на холмѣ Перуновомъ“, вмѣсто „въ капищѣ, находящемся на холмѣ Перуновомъ“? Да очень можетъ быть, что не всѣ воины и входили во внутренность храма, который, конечно, не былъ обширенъ и не могъ вмѣстить многочисленныхъ воиновъ-язычниковъ, тогда какъ сравнительно небольшое число воиновъ-христіанъ могло помѣститься и въ небольшомъ храмѣ.

Нужно замѣтить, что скептицизмъ принесъ не мало пользы въ изученіи исторіи, такъ же, какъ и въ другихъ наукахъ. Относиться съ недовѣрчивостью ко всему и все стараться провѣрить самому очень полезно для раскрытія истины. Только не слѣдуетъ дѣлать этого односторонне. Почему мы должны сомнѣваться во всѣхъ твердыхъ доказательствахъ одной стороны и вѣрить въ единственный, и то шаткій, доводъ другой!? Не естественнѣе ли поступить обратно?

Правда, и отъ признанія существованія языческихъ храмовъ въ древней Руси мы выигрываемъ немного, такъ какъ возстановить самый типъ храма, при настоящихъ условіяхъ, мы не можемъ. Но тѣмъ не менѣе, это обстоятельство имѣетъ очень важное значеніе, относя начало русскаго зодчества въ эпоху языческой Руси, а, обративши вниманіе на эту эпоху, быть можетъ, со временемъ, путемъ сличенія современныхъ имъ храмовъ у сосѣднихъ народовъ, или отдѣленіемъ изъ позднѣйшихъ построекъ чертъ болѣе древнихъ, удастся составить себѣ хотя слабое представленіе и о самой архитектурѣ храма.

Переходя теперь отъ храмовъ къ самымъ идоламъ, мы видимъ прежде всего, что они были большею частію деревянные. Помимо свидѣтельства Нестора, это подтверждается и слѣдующими указаніями: варягъ-христіанинъ, сынъ котораго былъ обреченъ на жертву идоламъ, говоритъ посланнымъ къ нему: „не суть то бози, но древо! днесь есть, а утро изъгнѣеть; не ѣдять бо, ни пьють, ни молвять, но суть дѣлани руками въ деревѣ". Ту же мысль высказали великому князю Владиміру католическіе проповѣдники: „бози ваши древо суть". Принявши крещеніе, Владиміръ приказалъ низвергнуть кумиры, — „овы осѣчи, а другіе огневи предати", Перуна же велѣлъ привязать къ конскому хвосту и стащить въ Днѣпръ: „се же, добавляетъ лѣтописецъ, не яко древу чюющу, но на поруганье бѣсу, иже прельщаше симъ образомъ человѣкы". Новгородскій идолъ Перуна былъ разрубленъ: „и приде Новугороду архіепискупъ Якимъ и требища разори, и Перуна посѣче".

Но бывали идолы и каменные. Іоакимовская лѣтопись упоминаетъ о каменныхъ идолахъ въ Новгородѣ: „Добрыня же... идолы сокруши — древяннія сожгоша, а каменніи, изломавъ, въ рѣку ввергоша, и бысть нечистивымъ печаль велика". Въ житіи св. Авраамія сказано, что онъ сокрушилъ въ Рос-

товѣ каменнаго идола Велеса, которому поклонялся Чудской конецъ.

Кіевскій идолъ Перуна отличался особенной роскошью матеріала: самъ онъ былъ сдѣланъ изъ дерева, голова — изъ серебра, а усы—изъ золота.

Вообще уже въ то время на Руси было значительно развито и плотничье и каменное дѣло. Новгородцы славились плотничьимъ ремесломъ; они же занимались и гончарнымъ издѣліемъ; Псковичи же считались хорошими каменьщиками.

III.

Выше мы описали жилище первобытнаго обитателя нашего отечества; перейдя теперь къ эпохѣ, когда страна наша была уже заселена Славянами, мы должны заключить, что въ это время жилища нашихъ предковъ, хотя и сохраняли въ общемъ тотъ же типъ, но значительно развили его, такъ что имѣютъ уже полное право на вниманіе историка искусства.

Конечно, отъ такихъ отдаленныхъ временъ никакихъ деревянныхъ построекъ уцѣлѣть не могло. Но зато мы имѣемъ кое-какія полезныя указанія, разбросанныя въ разныхъ мѣстахъ лѣтописей и въ народныхъ пѣсняхъ и былинахъ, и можемъ почерпнуть нѣкоторый матеріалъ изъ сравненія съ подобными постройками у сосѣднихъ намъ народовъ; самымъ же главнымъ нашимъ пособіемъ въ этомъ отношеніи является та косность, которая, несомнѣнно, существовала и продолжаетъ существовать въ способѣ устройства своего жилья у русскаго человѣка. Въ этомъ отношеніи нельзя не согласиться съ нашимъ маститымъ изслѣдователемъ народнаго быта, И. Е. Забѣлинымъ, который говоритъ: „какъ бытовыя, такъ и художественныя, и, по преимуществу, строительныя различныя формы, при неизмѣнности общихъ началъ жизни, точно также существуютъ неизмѣнно цѣлые вѣка и подвергаются лишь тѣмъ перемѣнамъ, которыя сами собою нарождаются изъ постепеннаго, послѣдовательнаго развитія самой жизни, т.-е. видоизмѣняются въ частностяхъ, но никакъ не въ основныхъ чертахъ. Тѣмъ болѣе это становится достовѣрнымъ въ отношеніи къ зодчеству, памятники котораго, сооружаемые даже изъ дерева, стоятъ не только по сту,

но и по двѣсти лѣтъ и всегда служатъ цѣлому ряду поколѣній завѣтными образцами для новыхъ сооруженій“.

Кромѣ того, если уже въ X и въ XI вѣкахъ существовали наименованія клѣти, хоромъ, сѣней, избы, горенки, терема и проч., то несомнѣнно, что въ то же время существовали и формы ихъ, извѣстныя намъ хотя бы и по позднѣйшимъ памятникамъ.

Относительно самаго способа постройки мы находимъ прекрасный матеріалъ въ миніатюрахъ житій свв. Бориса и Глѣба и преп. Сергія Радонежскаго.

Уже самый матеріалъ, изъ котораго строились жилища, достаточно характеризовалъ и способъ постройки, и отчасти даже и форму ихъ. Каменную стѣну можно вывести какой угодно длины. Дубовыя бревна, не подверженныя ссыханію, изъ какихъ строили свои дома наши сосѣди, Скандинавы, можно ставить стояками и, такимъ образомъ, тоже можно вывести стѣну произвольной длины. Но наши лѣса доставляли преимущественно сосновый лѣсъ, который подверженъ сильному ссыханію, и потому его можно укладывать только въ горизонтальные ряды. Поэтому предки наши самымъ свойствомъ матеріала вынуждены были строить срубы, размѣры которыхъ не могли превышать средней длины дерева, т.-е. четырехъ-пяти саженъ.

Бревна эти клались прямо на землѣ, безъ каменнаго фундамента, а вѣнцы скрѣплялись между собою при помощи зубцовъ, сдѣланныхъ въ нижнемъ вѣнцѣ и зарубокъ, или выемокъ — въ верхнемъ. Срубивъ такимъ образомъ всю постройку до самой крыши, только тогда прорубали въ ней окна и двери. Впрочемъ, употреблялись и другіе способы скрѣпленія брусьевъ: въ облò, въ присѣкъ, въ лапу, или въ замóкъ и скобой.

Итакъ, основнымъ типомъ постройки является клѣть, четырехъ или пяти саженъ въ длину и въ ширину. „Въ этомъ пространствѣ, замѣчаетъ И. Е. Забѣлинъ, установлялось все жилое хозяйство обывателя. Здѣсь у него помѣщались и поварня—у печи, и спальня—на лавкахъ и полатяхъ, и пріемная для гостей—передній уголъ, а зимою—и уголъ за печью для домашняго молодого скота и птицы и т. под.“.

Изъ этой клѣти, съ развитіемъ потребностей, разрослось впослѣдствіи то цѣлое, которое стало именоваться хоромами.

Нѣсколько клѣтей стали связываться между собою въ группу.

Черезъ сѣни отъ первой, главной клѣти ставилась другая клѣть, холодная, служившая и кладовою и помѣщеніемъ для лѣтней спальни. Затѣмъ дѣлались прирубы, придѣльцы, присѣніи, задцы, вышки и т. под., а во дворѣ ставились особыя клѣти: хлѣвы, амбары, бани, сараи, погреба и т. под.

„Изъ предѣловъ основной клѣти, говоритъ И. Е. Забѣлинъ, не выходила и просторная жизнь богатаго человѣка. Его жилое размѣщеніе отличалось отъ простого сельскаго, или обыкновеннаго городского только тѣмъ, что для каждой статьи его бытового обихода отдѣлялся не уголъ въ избѣ, а ставилась особая клѣть, или особая связь клѣтей, смотря по широтѣ потребностей. Строилась клѣть особо для спальни—одрина, особо для столовой и гостинной—гридня, особо для жены, для дѣтей, какъ малыхъ, такъ и взрослыхъ, особо для каждаго разряда служащихъ людей и для каждаго порядка людской службы и т. д. Притомъ каждая клѣть ставилась въ томъ именно размѣрѣ, какой требовался для той или другой статьи обихода. Къ стѣнѣ большой клѣти приставлялась малая, а возлѣ нея другая, еще меньшая, одна высокая, другая ниже и т. д. И у самаго знатнаго и богатаго человѣка основною задачей его хозяйскаго обихода было то, чтобы ставить клѣти, какія надобны, и на такихъ мѣстахъ, гдѣ для хозяйства удобнѣе.

Въ этомъ отношеніи, замѣчаетъ маститый изслѣдователь, и великокняжескій дворъ со всѣми его хоромами и полатами ничѣмъ не отличался отъ простого крестьянскаго двора. Какъ тотъ, такъ и другой устраивались не по тому плану, который заранѣе придумывается и чертится теперь на бумагѣ и, по сооруженіи зданія, рѣдко вполнѣ отвѣчаетъ всѣмъ настоящимъ потребностямъ хозяина: тогда строились больше всего по плану самой жизни и по вольному начертанію самаго обихода строителей, хотя всякое отдѣльное строеніе всегда исполнялось тоже по чертежу. Въ какомъ направленіи распространялась жизнь, въ такомъ направленіи размножались и постройки, выраставшія одна подлѣ другой именно только по направленію развивавшихся настоящихъ потребностей, но отнюдь не по намѣренію заранье и однажды навсегда опредѣлить и, стало быть, безъ нужды стѣснить или безъ нужды расширить объемъ и просторъ своей жизни“.

Приведя эту такъ мастерски сдѣланную характеристику общаго развитія нашихъ жилыхъ построекъ, мы должны теперь добавить

ее очень важною и существенною чертой, но, къ сожалѣнію, мало еще привлекшею на себя вниманіе изслѣдователей.

Несомнѣнно, что всякія пристройки и надстройки вызывались насущною необходимостью въ нихъ, а не строились только на показъ: это свойство полнѣйшей цѣлесообразности, не только въ общемъ, но даже и въ деталяхъ, какъ увидимъ, есть самое основное и характерное свойство русскаго зодчества и проявляется всюду, гдѣ только мы встрѣчаемся съ чертами его самобытности, и поэтому, понятно, каждая пристройка дѣлалась тамъ, гдѣ она была нужна. Но этого мало. Здѣсь мы встрѣчаемся съ явленіемъ, на которое должно быть обращено особенное вниманіе историковъ искусства, и которымъ можетъ гордиться русская нація, сознавая, благодаря этому, что ея художественныя способности не только не ниже, но даже выше, чѣмъ у тѣхъ народовъ Запада, предъ которыми она такъ привыкла себя унижать.

Мысль наша покажется, пожалуй, очень смѣлою, даже дерзкою; но, изучивши этотъ вопросъ внимательно, всякій непредубѣжденный человѣкъ долженъ будетъ съ нами согласиться.

Дѣло въ томъ, что, при всей кажущейся случайности пристроекъ и надстроекъ, не трудно замѣтить въ нихъ всегда строго проведенный какой-то законъ, благодаря исполненію котораго, всѣ будто бы такъ случайно нагромажденныя клѣти и сѣни вовсе не производятъ впечатлѣнія нагромажденности, или хаоса, а, напротивъ, вполнѣ удовлетворяютъ наше эстетическое чувство и кажутся намъ постройкой стройною и красивою, хотя и прихотливою. Уже по одному этому впечатлѣнію можно угадать существованіе какого-то скрытаго тамъ закона. А такъ какъ это впечатлѣніе производятъ постройки не отдѣльныхъ какихъ-нибудь выдающихся зодчихъ, а постройки всего русскаго народа, то отсюда мы въ правѣ приписать чувство этого закона, хотя, можетъ быть, и безсознательное, всему народу.

Въ чемъ же заключается этотъ законъ?

Западная архитектура, лишь за исключеніемъ нѣкоторыхъ стилей, пріучила нашъ глазъ къ симметріи. Здѣсь мы этого не видимъ, и вотъ отсюда-то и явилось убѣжденіе, что наши постройки безпорядочно разбросаны. То-есть, каждая отдѣльная часть зданія и у насъ выстроена симметрично, но въ общей концепціи симметріи нѣтъ. Но, всмотрѣвшись внимательнѣе, мы за то находимъ въ ней нѣчто гораздо высшее—а именно б а л а н с ъ отдѣльныхъ частей. Балансъ

этотъ проявляется или въ различіи детальныхъ украшеній частей, въ общихъ формахъ, сходныхъ между собою, чтó съ перваго раза даже не замѣчается, а обнаруживается только при внимательномъ осмотрѣ и, благодаря этому, возбуждаетъ болѣе продолжительный интересъ къ зданію, не утомляя глазъ своимъ однообразіемъ; или же—въ различіи формъ и деталей у двухъ частей одинаковой величины; или же—въ равенствѣ двухъ противоположныхъ частей зданія своими массами, т.-е. когда одна часть выше, но тоньше, а другая шире, но ниже, но такъ, что объемы ихъ почти равны; или же, наконецъ, когда двѣ или три части вмѣстѣ балансируютъ съ одною большой.

Что всѣ наши зданія удовлетворяютъ этому закону, это можетъ провѣрить каждый самъ и собственными глазами убѣдиться въ этомъ, а всякій, конечно, согласится, что нужно имѣть гораздо болѣе художественнаго чутья, чтобы такъ твердо чувствовать законъ баланса, чѣмъ для того, чтобы удовлетворить грубой симметріи.

Подъѣзжая, или подходя къ жилищу нашего предка, мы прежде всего увидали бы обширный дворъ, обнесенный у зажиточныхъ людей крѣпкимъ тыномъ, а у менѣе зажиточныхъ — плетнемъ (рис. 14). Обширность двора соотвѣтствовала знатности и богатству хозяина и доходила иногда до такихъ размѣровъ, что одинъ дворъ дѣлился между князьями, какъ удѣлы. Въ народныхъ пѣсняхъ и былинахъ, когда восхваляется дворъ, то всегда указывается на его размѣры и на крѣпость тына:

„Какъ бы дворъ у Соловья былъ на семи верстахъ,
„Какъ было около двора желѣзный тынъ“,

или бояринъ Ставръ хвастается своимъ дворомъ:

„У меня-де, Ставра боярина,
„Широкій дворъ не хуже города Кіева,
„А дворъ у меня на семи верстахъ“.

Во дворъ вели обыкновенно двое или трое воротъ, а иногда и болѣе—пять и семь. Одни изъ нихъ считались главными и украшались съ особенною заботливостью, иногда дѣлались даже крытыя (рис. 15).

Особая дорога, иногда мощеная, пролегала отъ главныхъ воротъ къ главному входу въ домъ — переднему, или красному крыльцу.

„Въ древнемъ быту,—замѣчаетъ И. Е. Забѣлинъ,—устройство крыльца не ограничивалось только тѣмъ значеніемъ, что это былъ

Рис. 14.
Изображеніе постройки тына, изъ житія Преп. Сергія.

необходимый входъ въ жилище. Оно, вмѣстѣ съ тѣмъ, представляло, такъ сказать, особое поприще, гдѣ неизмѣнно долженъ былъ проходить цѣлый особый порядокъ бытовыхъ отношеній. На немъ происходили церемонныя встрѣчи и проводы гостей, и, стало быть, показывался лицомъ тогдашній чинъ, или этикетъ жизни; на немъ всегда появлялся, такъ сказать, казовый конецъ жизни. Вотъ причина,—заключаетъ онъ,—почему и устройство крыльца выработалось въ особый строительный типъ“.

Обыкновенно сперва три ступени вели на нижнюю площадку, рундукъ, особый квадратный помостъ, стоявшій передъ хоромами

на площади двора. Дальше нѣсколько ступеней шли прямо на средній рундукъ, откуда лѣстница поворачивала подъ прямымъ угломъ направо, или налѣво, вдоль стѣны зданія, и приводила на верхній рундукъ, находившійся на уровнѣ пола сѣней, передъ сѣнными дверями. Такое крыльцо, какъ независимая часть, всегда пристраивалось къ хоромамъ особо, крыломъ, и никогда не входило подъ общую кровлю даже съ сѣнями.

Сѣни въ большомъ строеніи бывали всегда не однѣ. Подъ этимъ именемъ разумѣлось вообще крытое пространство (сѣнь—

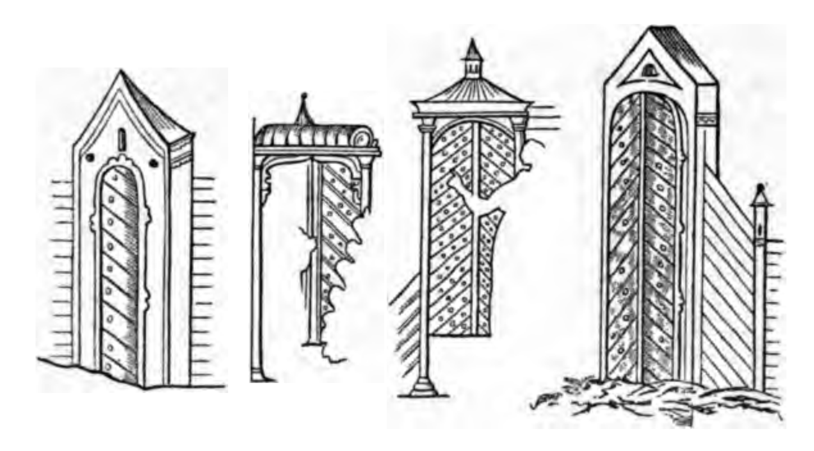


Рис. 15. Ворота.

покрытіе вообще) между стѣнами отдѣльныхъ клѣтей; поэтому устройство сѣней зависѣло отъ количества и отъ извѣстнаго размѣщенія этихъ клѣтей. Такимъ образомъ, клѣти и сѣни шли вперемежку, а кромѣ того, неизмѣнно существовали еще переднія и заднія сѣни.

Подобно тому, какъ клѣть была основою жилыхъ покоевъ, такъ и сѣни, какъ общая связь между ними, являлись тоже самою необходимою и типическою чертой нашихъ древнихъ построекъ.

„Въ сущности, — говоритъ И. Е. Забѣлинъ, — это былъ крытый и притомъ чистый, свѣтлый дворъ между клѣтей; поэтому естественно, что сѣни, въ качествѣ нашихъ залъ, служили и для пріема гостей, и для прогулокъ, и для всякихъ домашнихъ игръ“.

Переднія сѣни, какъ мы уже сказали, вели съ краснаго крыльца въ главное жилье. Онѣ строились на высокихъ столбахъ, какъ объ этомъ свидѣтельствуютъ и лѣтописи и старинныя миніатюры.

На двери, (рис. 16) ведущія въ эти сѣни, тоже обращалось большое вниманіе, и ихъ старались устроить возможно крѣпче. Въ былинахъ много говорится объ этихъ дверяхъ, и часто онѣ описываются довольно подробно. Обыкновенно онѣ дѣлались на желѣзныхъ крюкахъ, или на мѣдныхъ луженыхъ жиковинахъ (петляхъ), подъ которые подкладывали красное сукно. Жиковины и крюки украшались иногда даже золотою насѣчкой. Бывали и желѣзныя двери.

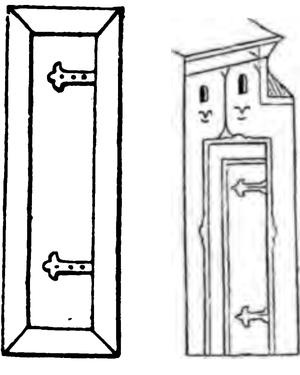


Рис. 16. Двери.

Въ пѣснѣ объ Иванѣ Годиновичѣ довольно наглядно описывается положеніе краснаго крыльца и сѣней:

„Онъ заѣхалъ къ царю на широкій дворъ,
„Онъ поставилъ коня не привязавши.
„Походилъ Иванъ на крылечушко,
„Со крылечушка во новы сѣни,
„Со новыхъ сѣней во свѣтлу гряду.
„Онъ двери отпиралъ широко нá пяту,
„Онъ двери запиралъ крѣпко нà крѣпко“.

Здѣсь, какъ мы видимъ, упоминается также гряда, „свѣтла гряда“, куда онъ вошелъ прямо изъ сѣней.

Гряда, по объясненію Даля, есть, собственно, всякая жердь, проходящая изъ стѣны въ стѣну. Обыкновенно подъ этимъ именемъ разумѣется поперечное бревно, проходящее отъ стѣны до печного голубца, или вообще перекладина въ комнатѣ, и здѣсь, какъ это часто бываетъ въ пѣснѣ, часть принята за цѣлое — гряда вмѣсто гридницы.

Гридница представляла изъ себя или клѣть, или сѣни, особенно обширныя и свѣтлыя, соотвѣтствующія нашей столовой и гостиной вмѣстѣ. Здѣсь князь пировалъ со своею дружиною (съ гриднями), совѣщался съ ними и принималъ своихъ гостей:

„Пошелъ онъ ко ласкову князю Владиміру (разсказывается въ одномъ древнемъ стихотвореніи),
„Идетъ во гридню, во свѣтлую,
„Втапоры слѣдовалъ со свадьбою
„Владиміръ князь въ домъ свой.
„И пошли во гридни свѣтлыя,
„Садилися за столы бѣлодубовые“.

Изъ сѣней, или гридни, обыкновенно двѣ двери вели въ другія горницы: одна—въ теплое жилье, а другая—въ холодное.

Въ тепломъ жильѣ находилась одрина, или спальня, и другія жилыя помѣщенія, въ большемъ, или меньшемъ числѣ, смотря по величинѣ семьи.

Надъ сѣнями, даже и у бѣдныхъ хозяевъ, всегда строилась вышка, а у богатыхъ—теремъ, т.-е. такія же сѣни, составлявшія особый свѣтлый покой съ частыми, свѣтлыми окнами на всѣ четыре стороны. Такіе терема устраивались и въ нѣсколько ярусовъ, почему давали возможность обозрѣвать окрестность со всѣхъ сторонъ. Иногда размѣры терема дѣлались меньше размѣровъ сѣней; тогда вокругъ него устраивался родъ балкона съ перилами, называвшійся гульбищемъ. Конечно, когда теремъ строился въ нѣсколько ярусовъ, то каждый верхній ярусъ дѣлался меньше нижняго, и вся постройка пріобрѣтала видъ пирамиды съ верхомъ шести—или восьмиграннымъ и съ покрытіемъ въ видѣ купола.

Такимъ образомъ, сѣни, какъ постройка болѣе легкая, чѣмъ остальныя жилыя клѣти, сохраняла эту черту до самой своей вершины.

Надъ гридней, служившей, какъ было сказано, преимущественно столовой, точно также обыкновенно возводилась еще клѣть, составлявшая третій этажъ, называвшійся повалушей, отчего и вся эта трехъ-ярусная постройка получила общее названіе повалуши. По складу своему, она походила на башню и ставилась четыреугольно, а иногда и на восемь угловъ.

„Вообще, замѣчаетъ И. Е. Забѣлинъ, повалуша, „храмина зѣло высокая, въ самыхъ верхнихъ каморахъ“, имѣла свою особую типическую форму, которая весьма опредѣленно обозначается на древнихъ чертежахъ и очень часто встрѣчается въ иконописи, въ изображеніи городскихъ зданій“.

Нѣкоторые изъ филологовъ объясняютъ происхожденіе слова „повалуша“ глаголомъ „повалиться“, который и до сихъ поръ въ нѣкоторыхъ изъ нашихъ сѣверныхъ губерній имѣетъ значеніе „лечь спать“. Такимъ образомъ, повалуша является въ женской половинѣ хоромъ тѣмъ же, чѣмъ одрина—въ мужской.

Но И. Е. Забѣлинъ полагаетъ, что она служила для наблюденія за врагами и для защиты во время нападенія и есть та самая постройка, которая на первыхъ страницахъ лѣтописи именуется вежею. „Судя по тому, замѣчаетъ онъ, что вежею на-

зывалась также и кочевая повозка съ полаткою, можно полагать, что и въ зодчествѣ башня-вежа имѣла какое-либо сходство съ вежею-полаткою. Это сходство, по всему вѣроятію, заключалось въ башенной кровлѣ, которая обыкновенно устраивалась по образцу шатра-полатки. Въ Радзивилловскомъ спискѣ нашей лѣтописи, принадлежащемъ началу XVI вѣка, сохранилось изображеніе половецкой кочевой вежи, взятое, несомнѣнно, съ болѣе древнихъ рисунковъ. Эта половецкая вежа вполнѣ объясняетъ, какую форму кровли имѣла вежа-строеніе".

На рисункахъ житія Бориса и Глѣба, вежи составляютъ третій этажъ и имѣютъ рядъ маленькихъ круглыхъ оконъ по боковымъ фасадамъ и треугольное окно на главномъ, или же являются въ видѣ особой круглой надстройки съ куполомъ. Въ житіи св. Сергія и повалуши и терема имѣютъ видъ отдѣльныхъ надстроекъ, какъ бы маленькихъ зданій.

Такимъ образомъ, древнія хоромы всегда представляли собою группу разноличныхъ и раздѣльныхъ построекъ, изъ которыхъ каждая должна была отличаться особымъ складомъ красоты. По картинному выраженію того же И. Е. Забѣлина, въ понятіяхъ нашихъ предковъ „носилась мысль, представлявшая зданіе какъ бы живымъ существомъ; поэтому и кровля зданія, въ извѣстномъ отношеніи, пріобрѣтала значеніе головного убора, такъ же какъ и окна пріобрѣтали значеніе очей. Подъ вліяніемъ такихъ сближеній, и кровля и окна сосредоточивали особую заботливость объ ихъ украшеніи именно въ такомъ характерѣ, какой проводилъ это уподобленіе съ большею выразительностью".

Въ жилищахъ небогатыхъ людей окна были только волоковыя, для пропуска дыма при курныхъ избахъ. Въ жилищахъ богатыхъ людей въ окна вставлялась слюда: стекло вошлось гораздо позднѣе и то, по дороговизнѣ, было доступно только самымъ зажиточнымъ людямъ. Эти слюдяныя окна дѣлились на большія и малыя. Большія окна назывались красными и косящатыми (рис. 17). Обыкновенно они дѣлались узкими, въ видѣ продолговатаго четыреугольника, иногда съ дугообразнымъ верхомъ; дѣлались иногда и круглыми, и болѣе затѣйливой формы. Снаружи они задѣлывались желѣзными рѣшетками, или заслонялись деревянными или желѣзными ставнями; изнутри же притворялись причалинами. Для слюды вставлялся крестообразный переплетъ, около котораго разнообразными фигурами размѣ-

щались жердочки. Въ эти фигуры вставлялась слюда. Когда такая фигура имѣла видъ четыреугольника, то окно называлось образчатымъ, когда — форму репейниковъ — то репьястымъ. Снаружи окно украшалось высокимъ и затѣйливымъ фронтономъ — очельемъ и наличниками, такъ что „дѣйствительно глядѣло свѣтлымъ окомъ во всемъ строеніи".

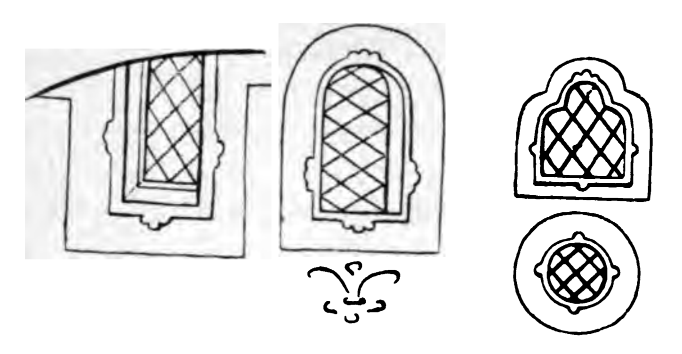


Рис. 17. Окна.

Крыши, въ началѣ, подобно скандинавскимъ постройкамъ, были безъ потолка и не прикрѣплялись къ стѣнамъ, а только накладывались на нихъ, сверху накрывались дерномъ и обшивались берестою, чтó придавало имъ большую пестроту. Дымовыя трубы имѣли разнообразный видъ (рис. 18).

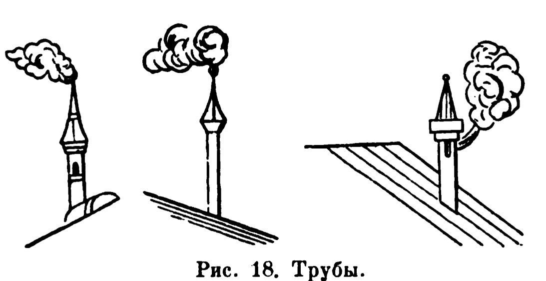


Рис. 18. Трубы.

На простыхъ клѣтяхъ и избахъ крыша обыкновенно имѣла форму двускатную и довольно крутую; соединеніе скатовъ на верху въ одно ребро именовалось кнесомъ, князeмъ, или конькомъ.

Въ богатыхъ хоромныхъ постройкахъ кровля получала очень разнообразный видъ, и каждая клѣть крылась по своему.

Высокія двухъ и трехъ-ярусныя постройки съ квадратнымъ основаніемъ часто покрывались очень крутыми, четырехскатными, пирамидальными кровлями, вышина которыхъ, по большей части, равнялась широтѣ основанія, но иногда была и много меньше, достигая только трехъ четвертей, или даже половины ея. Такая кровля называлась колпакомъ.

Если основаніе постройки представляло не квадратъ, а удлиненный четыреугольникъ, то подобная крыша принимала нѣсколько иной видъ, такъ какъ тогда продольные скаты сходились вверху не въ точку, а въ ребро, или кнесъ. Этотъ видъ кровли, въ зависимости отъ высоты ея, назывался полаткою. скирдомъ и епанчею. Самою низкою изъ нихъ была кровля-епанча, имѣвшая высоту, равную основанію поперечныхъ скатовъ. Самою высокою была кровля-полатка, высота которой равнялась длинѣ основанія продольныхъ скатовъ. Кровля-скирдъ занимала средину между ними.

Самыя высокія кровли ставились на теремахъ, на сѣняхъ и на крыльцахъ.

Теремъ съ квадратнымъ основаніемъ покрывался шатровою крышею, которая отличалась отъ колпака только своею крутизною (рис. 19). Высота шатра равнялась полуторамъ и даже двумъ мѣрамъ его основанія.

Рис. 19. Шатеръ.

Рис. 20. Бочка.

Если теремъ имѣлъ въ основаніи удлиненный прямоугольникъ, то рѣдко покрывался полаткою, большею же частію бочкою. Этотъ способъ покрытія дѣйствительно имѣлъ видъ бочки, положенной по длинѣ строенія и срѣзанной въ той части, которая образуетъ основаніе, а въ противоположной, верхней части заостренной въ ребро, чтобы не задерживать дождевой воды; такъ что поперечный разрѣзъ ея получалъ видъ луковицы (рис. 20).

„Для постройки кровельной бочки, какъ и для всякихъ другихъ сооруженій, замѣчаетъ И. Е. Забѣлинъ, у древнихъ плотниковъ существовали свои правила соразмѣрности и соотвѣтствія долей. Такъ какъ форма настоящей бочки въ поперечномъ разрѣзѣ представляла кругъ, то плотники для положенія бочки надъ строеніемъ отрѣзывали внизу этого круга сегментъ въ одну треть, или въ четверть, или на одну пятую діаметра и эту самую долю вышины приставляли къ вершинѣ бочки для устройства ея заостренія, или стрѣлки. Отъ раздѣленія на такія доли, форма бочки, при одинаковой вышинѣ и широтѣ, получала различный видъ, или складъ, относительно своей пучины, какъ именовалась наибольшая округлость ея боковъ. На раздѣлку этой пучины оставля-

Болховитиновъ, въ 1824 году, рѣшился раскопать весь фундаментъ.

По открытому фундаменту обнаружился планъ этого знаменитаго памятника, въ видѣ продолговатаго прямоугольника, въ двадцать саженей длины и шестнадцать—ширины, съ тремя алтарными

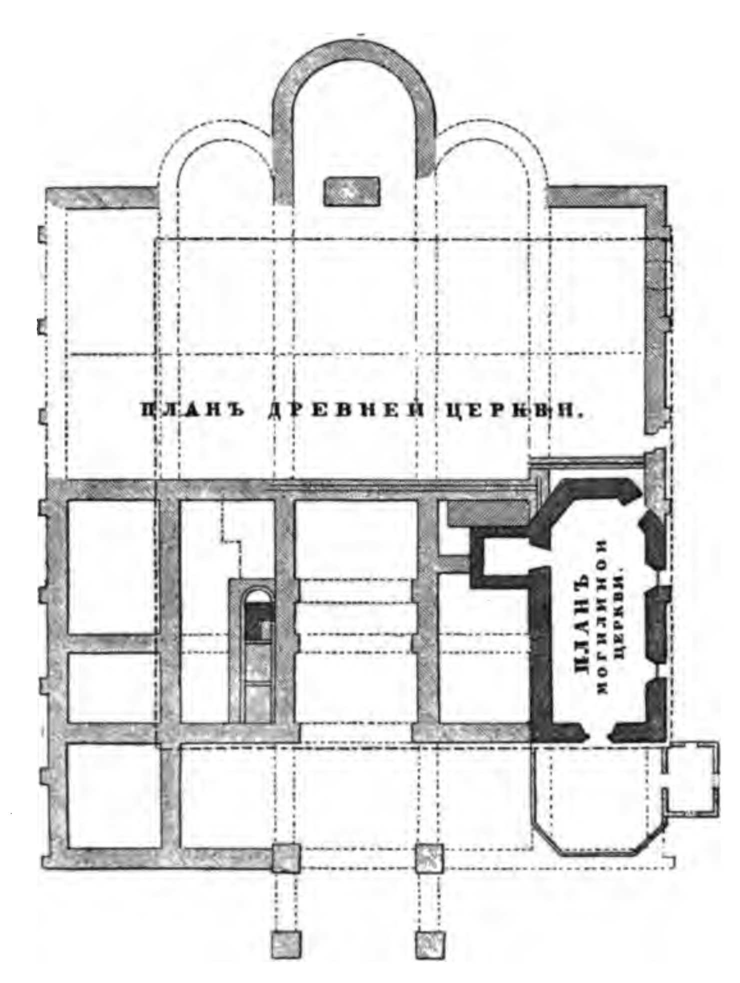


Рис. 23. Планъ Десятинной церкви.

полукружіями; у средняго полукружія, выступающаго къ востоку на четыре сажени, сохранился фундаментъ, о двухъ же боковыхъ можно судить только по рвамъ, имѣющимъ глубины, такъ же, какъ и остальной фундаментъ, болѣе двухъ аршинъ (рис. 23).

На всемъ протяженіи храма открыто шесть продольныхъ и семь поперечныхъ стѣнъ, изъ которыхъ четыре составляли внѣшнія стѣны храма. Внутреннія стѣны находились подъ помостомъ церковнаго

пола и, повидимому, служили опорою для столбовъ и простѣнковъ, поддерживавшихъ арки, своды и хоры церкви.

Снаружи зданія, противъ каждой внутренней стѣны, были стѣнные выступы, въ родѣ столпообразныхъ пилястръ, служившіе контрафорсами противъ распора арокъ и сводовъ. Толщина стѣнъ у основанія имѣла полтора аршина.

Въ фундаментѣ открытъ узкій каналъ, очень гладко и чисто выложенный кирпичами. Вѣроятно, онъ служилъ для стока дождевой воды.

Помостъ пола былъ выстланъ изъ темно-краснаго, крѣпкаго, мелкозернистаго гранита, въ видѣ шахматовъ, крупными осмиугольниками, въ которые вписаны квадраты. Предъ иконостасомъ полъ возвышался на нѣсколько ступеней. Внутри алтаря мѣсто престола выстлано тесаными плитами, а вокругъ него—мозаичными квадратами изъ разноцвѣтнаго мрамора и яшмы.

Очевидно, въ церкви были мраморныя колонны, такъ какъ найдены были обломки базъ и капители, въ византійскомъ стилѣ, и мраморныя плиты, украшенныя орнаментомъ. Найдены также обломки мозаичныхъ и фресковыхъ изображеній, очевидно, украшавшихъ храмъ.

У западной стѣны церкви находились хоры, составлявшіе второй этажъ зданія и послужившіе, какъ было говорено выше, причиною разрушенія самого храма.

Гораздо болѣе всѣхъ другихъ кіевскихъ памятниковъ сохранился знаменитый Кіево-Софійскій соборъ, основанный великимъ княземъ Ярославомъ I, въ 1037 г.

Въ теченіе своего болѣе чѣмъ восьмивѣкового существованія, соборъ много разъ подвергался разграбленію, не только со стороны иновѣрцевъ, но и отъ самихъ русскихъ князей, не разъ страдалъ отъ пожаровъ и долго находился въ рукахъ уніатовъ. Во время всѣхъ этихъ невзгодъ храмъ лишился кровли, въ сводѣ алтаря получилъ длинную трещину, западная часть средняго свода и вся западная стѣна совсѣмъ разрушились. Реставраціи, произведенныя при Петрѣ Могилѣ и при Мазепѣ совершенно измѣнили его первоначальный видъ (рис. 24).

Изслѣдуя уцѣлѣвшія части храма, мы находимъ древнюю кладку въ пяти среднихъ алтарныхъ полукружіяхъ, по всей восточной стѣнѣ, идущей отъ этихъ полукружій въ обѣ стороны, за исключеніемъ крайнихъ небольшихъ алтарей, по два съ каждой стороны

(рис. 25); съ южной стороны—по аркадѣ, до юго-западнаго угла собора, вмѣстѣ со стѣнами башни, въ которой помѣщается лѣстница, ведущая въ южное отдѣленіе хоръ; съ сѣверной стороны—также по

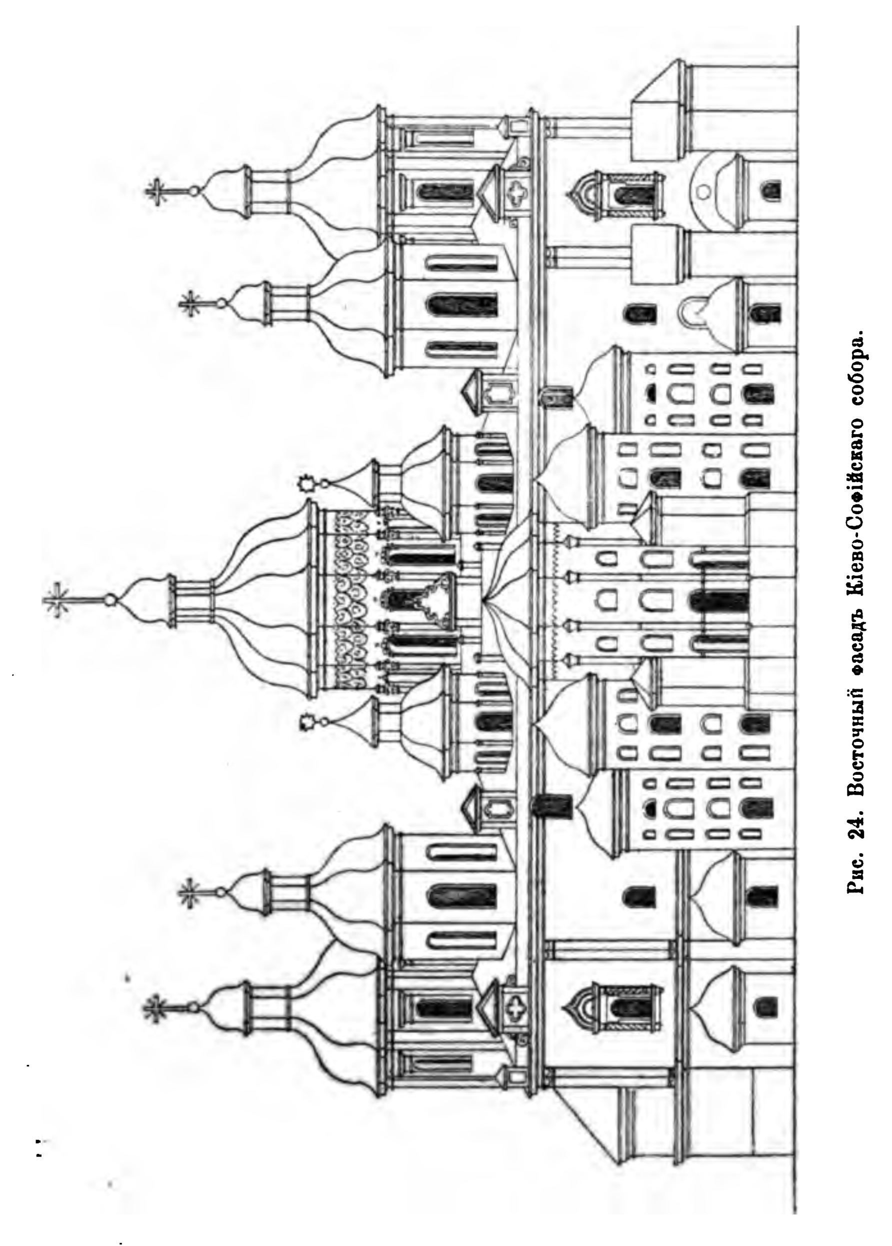


Рис. 24. Восточный фасадъ Кіево-Софійскаго собора.

сѣверо-западнаго угла, тоже съ башнею, ведущею въ
ѣленіе хоръ; а съ западной — только въ уцѣлѣвшей
оромъ этажѣ собора древняя кладка совершенно ясно
ь стѣнахъ, отдѣляющихъ хоры отъ боковыхъ прист-

роекъ, въ пристройкахъ же, если и встрѣчается, то на очень незначительной высотѣ. Въ подкровельныхъ частяхъ храма она ясно

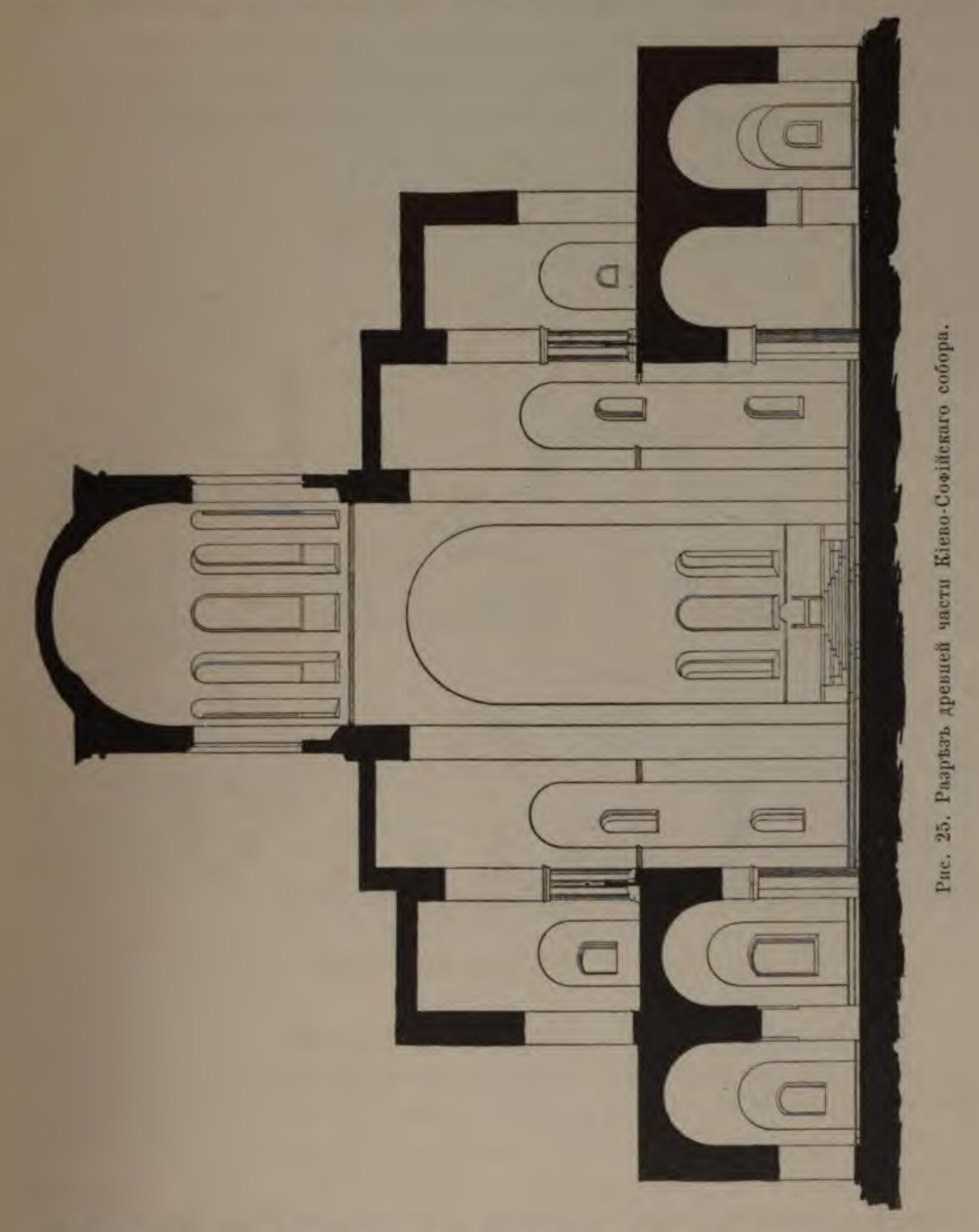


Рис. 25. Разрѣзъ древней части Кіево-Софійскаго собора.

замѣтна въ фонарѣ главнаго купола и въ коробовыхъ сводахъ, идущихъ отъ него къ сѣверу и къ югу до стѣнъ, отдѣляющихъ хоры отъ пристроекъ. Въ сводѣ, идущемъ отъ фонаря къ западу

она прерывается на трети его протяженія. Наконецъ, древняя же кладка ясно видна въ четырехъ большихъ куполахъ, окружающихъ главный, и въ семи меньшихъ, помѣщенныхъ надъ хорами (рис. 26).

Разсматривая теперь эти уцѣлѣвшія части, мы находимъ, что первоначальный планъ храма представлялъ собою прямоугольникъ, почти квадратъ, съ пятью алтарными полукружіями (рис. 27).

Рис. 26. Разрѣзъ Кіево-Софійскаго собора.

Съ трехъ сторонъ, южной, западной и сѣверной, его опоясывали одноэтажныя галлереи, въ четыре сажени ширины и до трехъ саженей высоты. Галлереи эти состояли изъ столбовъ и арокъ. На западной сторонѣ собора, съ двухъ концовъ галлереи, устроены были двѣ башни, или вежи: одна въ юго-западномъ углу, а другая на разстояніи трехъ съ половиною саженей отъ сѣверо-западнаго угла. Внутри каждой вежи была каменная лѣстница, ведущая на хоры, или верхнія галлереи. Что касается до южной башни, то во

вращій, производившейся въ 1882—1883 гг.

было обнаружено, что она представляетъ собою пристройку XI, или XII вѣка къ уже оконченному собору.

Самый фундаментъ храма находится въ песчанно-глинистомъ грунтѣ и имѣетъ глубины около трехъ аршинъ, а въ срединѣ зданія достигаетъ болѣе четырехъ аршинъ.

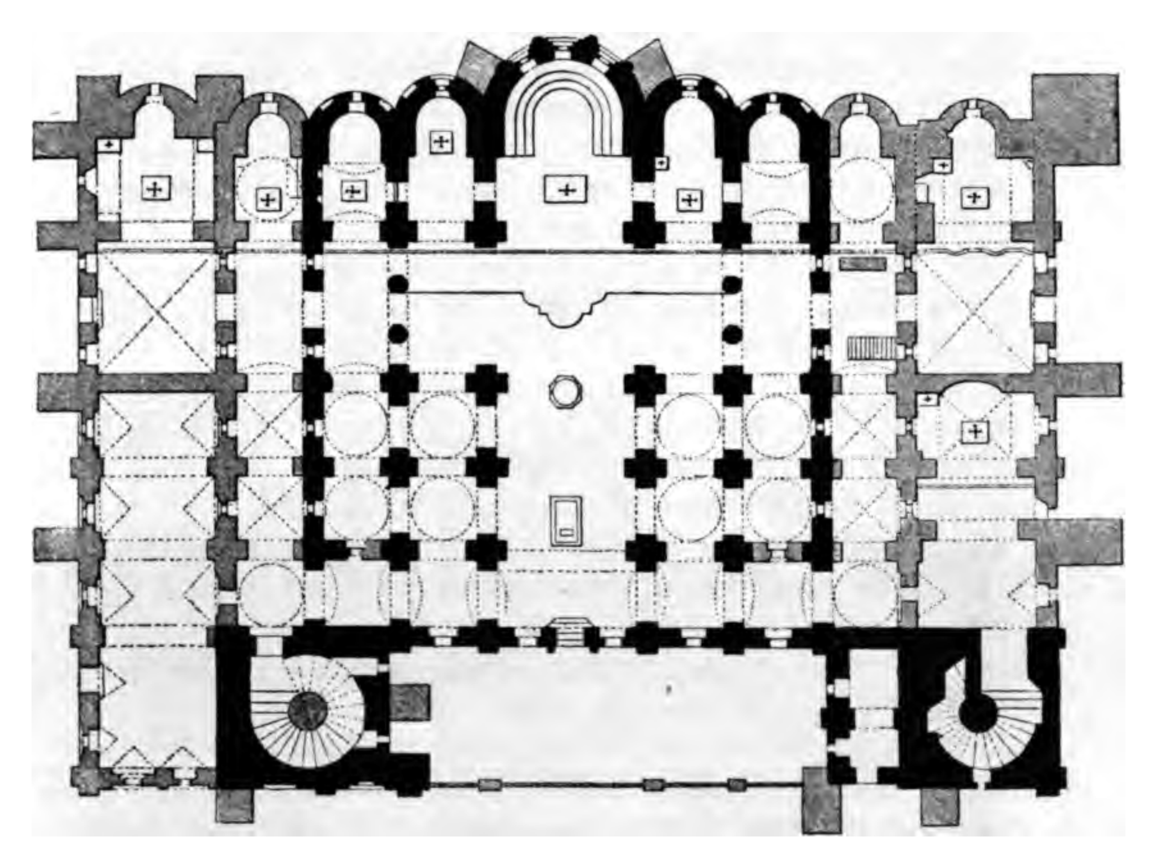


Рис. 27. Планъ Кіево-Софійскаго собора, снятый въ 1810 г. Д. И. Ивановымъ, Бороздинымъ и Ермолаевымъ. Темныя части, означающія старинную постройку, отмѣчены авторомъ.

Въ подвальномъ (цокольномъ) этажѣ находится усыпальница древнихъ кіевскихъ князей и митрополитовъ. Толщина стѣнъ нижняго этажа около двухъ аршинъ. Надъ нижнимъ этажемъ, сверхъ оконныхъ перемычекъ устроены желѣзныя связи, для правильной осадки и противодѣйствія распору сводовъ. Въ пазухахъ же сводовъ были устроены голосники, служившіе для лучшаго резонанса въ церкви, о которыхъ подробнѣе мы будемъ говорить ниже, когда встрѣтимся съ ними въ Новгородско-Псковской архитектурѣ.

Внутренность храма представляетъ въ срединѣ греческій крестъ, на углахъ котораго находятся четыре столба; на нихъ опираются большія арки, поддерживающія барабанъ купола. Среднее пространство храма, вокругъ креста, занято двѣнадцатью столбами, имѣющими крестообразное сѣченіе, на которое опираются арки, поддерживающія хоры. Въ южномъ и сѣверномъ концахъ креста помѣщаются боковые портики.

Карнизы, украшающіе внутренность церкви, мраморные. Размѣщеніе ихъ отличается необыкновенною простотою и выказываетъ прекрасное знаніе перспективы. Карнизы съ мелкими частями, или обломами, находятся ниже, ближе къ зрителю, а съ болѣе крупными—выше.

Хоры, вмѣсто баллюстрады, обнесены поставленными на ребро большими плитами изъ темномалиноваго мелкозернистаго гранита. Плиты эти изсѣчены красивымъ орнаментомъ византійскаго стиля.

Полъ—мозаичный, изъ мрамора и темномалиноваго гранита.

Галлереи и лѣстницы были выстланы плитами краснаго шифера.

Довольно оригинальная двойная форма куполовъ, какъ доказалъ Віолле-ле-Дюкъ, вполнѣ логично объясняется строительными пріемами византійцевъ, выводившихъ своды безъ помощи кружалъ.

Всѣ внутреннія стѣны собора украшены мозаиками и фресками, о которыхъ мы будемъ говорить ниже.

Среди остатковъ этого собора была найдена и извѣстная гробница Ярослава, по формѣ совершенно сходная съ другими современными ей саркофагами. Она имѣетъ двускатную крышку съ высѣченными по угламъ выступами. Какъ крышка, такъ и боковыя стороны украшены рѣзными символическими изображеніями (рис. 28 и 29).

Слѣдующею по времени постройкою въ Кіевѣ былъ Златоверхій соборъ въ Михайловскомъ монастырѣ, заложенный въ 1108 году великимъ княземъ Святополкомъ Изяславичемъ.

Отъ первоначальнаго зданія сохранились только три алтарныхъ абсиды, стѣны до извѣстной высоты и главный куполъ. Сохранились также древнія пилястры по наружнымъ стѣнамъ церкви, имѣющія наверху выемки, которыя ясно свидѣтельствуютъ, что на нихъ опирались арки; а надъ входомъ даже видны концы подобной арки.

Храмъ этотъ тоже былъ украшенъ мозаикою, отъ которой те-

перь осталось только „Таинство Евхаристіи“, имѣющее, какъ увидимъ, очень важное для насъ значеніе, да нѣсколько кусковъ въ абсидѣ.

Въ Великой Лаврской церкви, заложенной въ 1073 году, сохранились только стѣны, и то не вездѣ одинаково.

Выдубицко-Михайловская церковь построена въ 1199 г. первымъ извѣстнымъ намъ русскимъ строителемъ, Петромъ Милонѣгомъ: „изобрѣте бы, говоритъ объ этомъ Ипатіевская лѣтопись, подобну дѣлу и художника во всоихъ си пріятелехъ, именемъ Милонѣгъ, Петръ же по крещенію, акы Моисей древле онаго Веселеила, и приставника створи богоизволену дѣлу“.

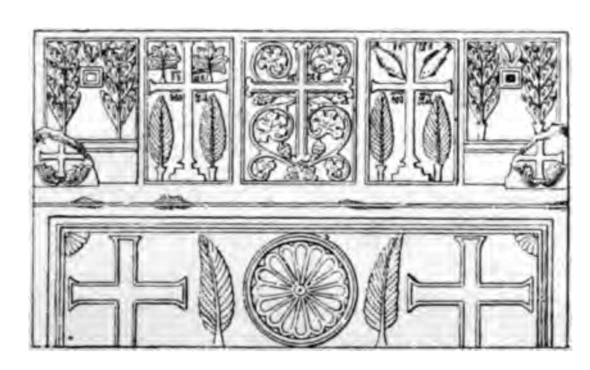


Рис. 28. Гробница Ярослава.

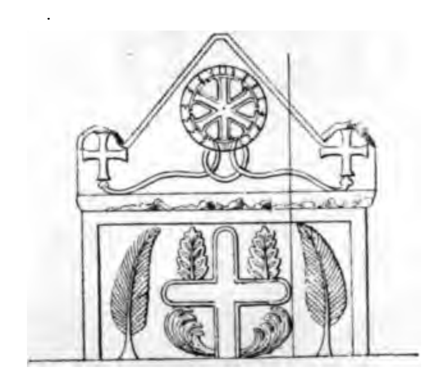


Рис. 29. Гробница Ярослава.

Отъ древняго зданія здѣсь осталась только западная стѣна, да нѣкоторыя части стѣнъ сѣверной и южной; но зато окна уцѣлѣли здѣсь гораздо лучше, чѣмъ въ большинствѣ другихъ зданій этого времени.

Отъ церкви Спасо-Преображенія на Берестовѣ уцѣлѣлъ только притворъ съ башнею въ юго-западномъ углу его да своды, покрывающіе средину притвора. Изо всѣхъ украшеній осталось только нѣсколько крестовъ по стѣнамъ снаружи и одно фресковое изображеніе ангела.

Въ церкви Кирилловскаго монастыря уцѣлѣли стѣны до арокъ и основаніе барабана у главнаго купола. Кромѣ того, сохранились еще древнія фрески.

Тотъ же характеръ, какъ кіевскія церкви, носятъ и современ-
ь церкви всего южнаго и западнаго края; поэтому теперь
мъ къ Спасскому собору въ Черниговѣ (рис. 30,

Заложенъ онъ княземъ Тмутараканскимъ, Мстиславомъ Владиміровичемъ Удалымъ, въ первой половинѣ XI вѣка, а оконченъ, вѣроятно, сыномъ Ярослава I, Святославомъ. Отъ него уцѣлѣли только нижнія части стѣнъ и столбовъ и цокольный подвальный этажъ.

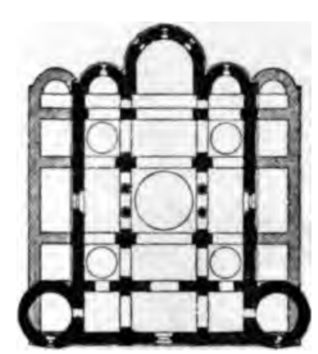


Рис. 30. Спасскій соборъ въ Черниговѣ. Планъ.

Въ городѣ Овручѣ еще самъ Владиміръ Святой построилъ въ честь своего патрона церковь св. Василія Великаго, отъ которой сохранилась только алтарная абсида да часть сѣверной стѣны съ аркою передъ входомъ въ алтарь. На аркѣ уцѣлѣли части фресокъ съ изображеніями святыхъ. Своды церкви, для большей легкости, выведены изъ горшковъ.

Церкви Благовѣщенія въ г. Витебскѣ и Спаса въ Евфросиньевскомъ монастырѣ (рис. 33 и 34) имѣютъ ту особенность отъ другихъ разсматриваемыхъ нами церквей, что боковыя абсиды ихъ такъ

Рис. 31. Спасскій соборъ въ Черниговѣ. (Реставрація А. М. Павлинова).

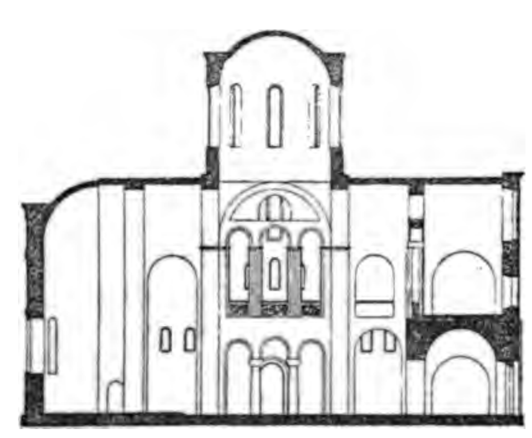


Рис. 32. Спасскій соборъ въ Черниговѣ по возобновленіи. Разрѣзъ.

ются, что на фасадѣ выражаются прямыми стѣнками; ого, боковые фасады храма удлиняются къ востоку, тся, что церковь имѣетъ только одну абсиду.

скаго Полоцкаго собора уцѣлѣлъ только ал-
и Борисоглѣбскаго монастыря — только

Упомянемъ еще храмъ Пресв. Богородицы въ Елецкомъ монастырѣ, Успенскій соборъ, церковь апостоловъ Петра и Павла, Іоанна Богослова, въ Смоленскѣ, Коложскую церковь, близъ Гродно, и Успенскій соборъ въ Вильно.

Какъ мы отсюда видимъ, до насъ не дошло ни одного памятника того времени въ полной сохранности, но изучая разныя уцѣлѣвшія части у различныхъ зданій, мы можемъ составить себѣ довольно ясное представленіе о самомъ типѣ этихъ памятниковъ.

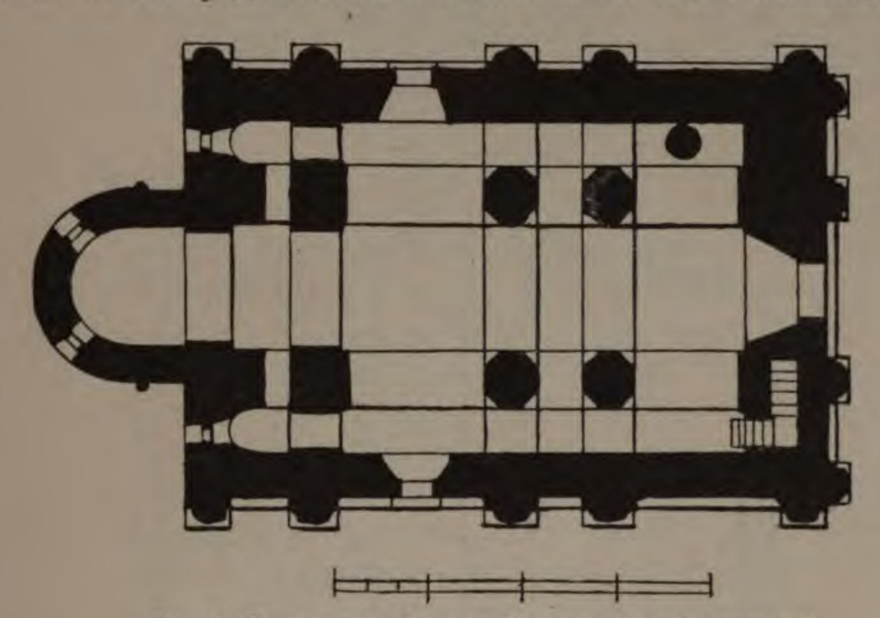


Рис. 33. Планъ церкви Спаса въ Евфросиньевскомъ монастырѣ.

Повидимому, всѣ они построены по одинаковому плану, въ основаніи котораго лежалъ такъ называемый византійскій крестъ. Въ центрѣ этого креста возвышались четыре столба, соединявшіеся между собою арками. Промежутки между арками восполнялись парусами, которые верхними своими частями образовали круглое основаніе для фонаря, или барабана, а надъ нимъ возвышался куполъ. Чтобы ослабить нѣсколько распоръ купола, который былъ слишкомъ великъ для упомянутыхъ столбовъ и арокъ, съ восточной стороны, примыкали къ столбамъ стѣны алтарныхъ абсидъ, завершавшіяся полукруглыми сводами, доходящими до высоты арокъ, а съ другихъ сторонъ ставились за упомянутыми столбами еще столбы въ симметричномъ порядкѣ, и между всѣми ими перекидывались распорныя арки, сливающіяся со сводами на

сѣверномъ, западномъ и южномъ концахъ креста. Такимъ образомъ, вся площадь зданія имѣла видъ почти квадратный. Она удлинялась и становилась продолговатымъ прямоугольникомъ, когда нужно было расширить вмѣстимость зданія, увеличить количество куполовъ надъ нимъ, или придать ему особые придѣлы. Вслѣдствіе этого, и самый храмъ, одинакій въ основныхъ своихъ чертахъ, получалъ нѣкоторое отличіе въ частностяхъ.

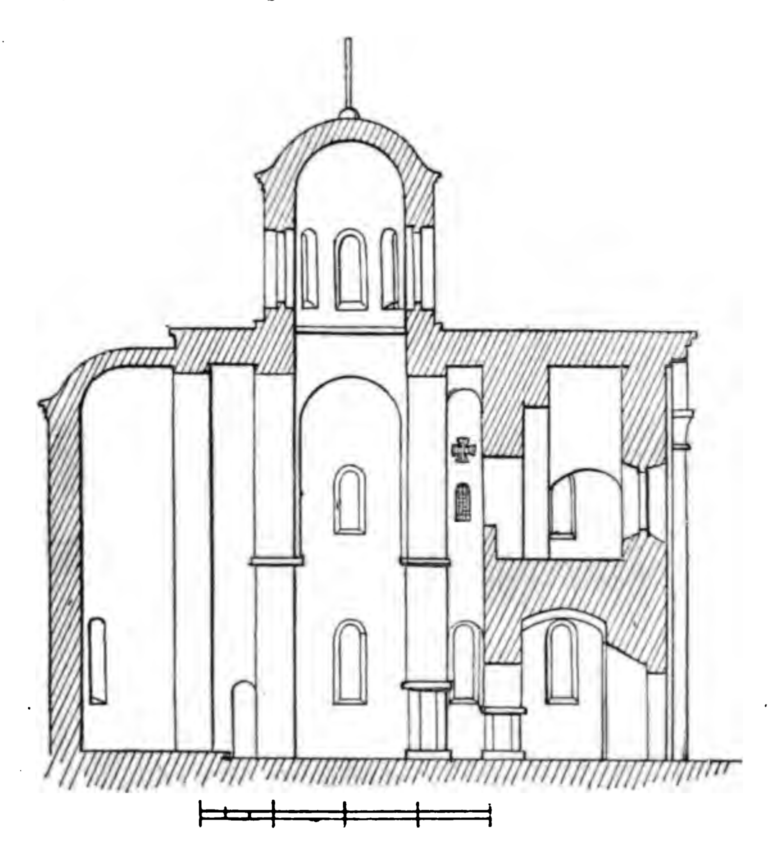


Рис. 34. Разрѣзъ Спасской церкви въ Евфросиньевскомъ монастырѣ.

Въ самомъ простомъ и основномъ видѣ онъ является въ маленькихъ церквахъ. Каждая изъ нихъ занимаетъ квадратную площадку съ четырьмя столбами въ центрѣ, съ тремя полукружіями къ востоку, со столбами на сѣверномъ, западномъ и южномъ концахъ архитектурнаго креста и на углахъ остальнаго пространства площадки; при чемъ въ промежуткахъ между наружными столбами идутъ стѣны. Въ большихъ же церквахъ къ такому основному плану присоединяются нѣкоторыя добавленія, въ видѣ притвора, хоръ и угловыхъ башенъ.

По фасаду, обыкновенно, сѣверная, западная и южная сторона каждой церкви раздѣлялась на нѣсколько частей пилястрами, соединявшимися вверху дугами. Въ небольшихъ церквахъ такихъ пилястръ обыкновенно бывало по четыре съ каждой стороны, въ большихъ же храмахъ число это увеличивалось, въ зависимости отъ числа отдѣленій, образуемыхъ внутри церкви рядами столбовъ, или линіями стѣнъ, поддерживающихъ своды и купола. Къ пилястрамъ присоединялись иногда полуколонки. Полуколонками же украшались большею частію и алтарныя полукружія, а также и барабаны куполовъ, вслѣдствіе чего, удерживая внутри правильную полукруглую, или круглую форму, алтарныя абсиды и барабаны снаружи получали видъ многогранника, съ колонками по гранямъ.

Что̀ касается оконъ, то самою обычною формою ихъ была та, которую можно видѣть на алтарныхъ абсидахъ Кіево-Софійскаго собора. Это — двѣ или три углубленныхъ одна въ другую ниши, завершающіяся остріемъ (цинтромъ). Такія окна обыкновенно шли по фасаду церкви въ два, или три ряда, смотря по высотѣ стѣнъ и величинѣ самихъ оконъ. Иногда такія окна дѣлались тройными, какъ мы видимъ это въ Златоверхо-Михайловской и Великой Лаврской церквахъ.

Слѣдуетъ еще обратить вниманіе на красивые шиферные карнизы, обыкновенно охватывающіе, въ видѣ лентъ, верхи пилястръ подъ арками и опоясывающіе въ нѣсколько рядовъ и стѣны и пилястры всего зданія.

Всего труднѣе возстановить формы покрытія, такъ какъ верхнія части древнихъ зданій сохранились всего меньше. Но нѣкоторыя указанія на нихъ можно найти въ подкровельныхъ частяхъ Кіево-Софійскаго собора. Въ основаніи главнаго барабана, съ наружной стороны, сохранился красный шиферный карнизъ, охватывающій этотъ барабанъ со всѣхъ сторонъ и, въ то же время, служащій основаніемъ для полуколонокъ, идущихъ вверхъ по гранямъ барабана. Самый матеріалъ карниза ясно показываетъ, что онъ предназначался не для того, чтобы оставаться скрытымъ подъ кровлею, а между тѣмъ онъ возвышается надъ древними коробовыми сводами не болѣе, какъ четверти на двѣ—на три. Отсюда можно заключить, что крыша, покрывающая эти своды, должна была лежать непосредственно на нихъ, имѣя ту же, какъ и они, круглую форму. То же подтверждаютъ намъ и окна барабановъ,

которыя начинаются такъ близко отъ сводовъ, что всякое другое покрытіе закрывало бы ихъ. Къ тѣмъ же заключеніямъ приводитъ насъ и изученіе сводовъ и купола Михайловской церкви. Такъ что все это вполнѣ убѣждаетъ насъ, что древнія кіевскія церкви имѣли кровлю многоскатную, съ закругленіями по сводамъ и фасаднымъ аркамъ (обрѣзамъ сводовъ).

Въ покрытіи же Кіево-Софійскаго собора мы встрѣчаемся еще съ одною особенностью, но которая, повидимому, не распространялась на другія зданія этого періода. Здѣсь мы видимъ, что по мѣрѣ удаленія отъ главнаго купола, куполà уменьшались, а вмѣстѣ съ тѣмъ, уступами понижались и своды, такъ что болѣе высокіе своды своими обрѣзами возвышались надъ болѣе низкими, въ видѣ выступавшихъ надъ послѣдними дугъ.

Касаясь теперь вопроса объ общемъ типѣ разсматриваемыхъ нами храмовъ, мы должны прежде всего обратить вниманіе на то, что, принявши крещеніе въ Херсонесѣ и увезя оттуда съ собою священниковъ, иконы и всѣ принадлежности христіанскаго богослуженія, Владиміръ Святой, всего естественнѣе, оттуда же долженъ былъ заимствовать и первое храмоздательство. И дѣйствительно, мы замѣчаемъ, что ближайшее сходство съ нашими церквами представляютъ не храмы Константинопольскіе, а небольшія церкви византійскихъ провинцій: Греціи, острововъ Архипелага и Херсонеса Таврическаго; но еще больше сходства замѣчается съ церквами кавказскими: то же употребленіе квадратнаго обожженаго кирпича, та же прямоугольная форма плана съ выдающимися на алтарной стѣнѣ тремя полукружіями, тѣ же массивные пилоны съ арками, на которыхъ покоятся барабанъ и центральный куполъ, то же раздѣленіе церкви на три части (нефа), изъ которыхъ средній нефъ, подъ центральнымъ куполомъ, значительно шире боковыхъ, то же раздѣленіе боковыхъ нефовъ арками и сводами, и та же восмиугольная форма барабана съ узкими, и длинными окнами, по одному въ каждой грани.

VI.

Вмѣстѣ съ сооруженіями первыхъ христіанскихъ храмовъ, явилась потребность и въ украшеніи этихъ храмовъ священными изображеніями. Лѣтописные источники сообщаютъ намъ, что древ-

нѣйшіе кіевскіе храмы были украшены мусіею, стѣнописью, иконописью, произведеніями чеканнаго и литейнаго дѣла. То же подтверждаютъ и уцѣлѣвшіе памятники.

Изъ мозаичныхъ изображеній Кіево-Софійскаго собора болѣе всего поражаетъ своимъ величественнымъ видомъ колоссальная икона Богоматери, находящаяся надъ горнимъ мѣстомъ, почти на сводѣ алтаря, и извѣстная подъ именемъ Нерушимой стѣны. Богоматерь изображена въ золотомъ полѣ, стоящею на богато-украшенномъ драгоцѣнными камнями и жемчугомъ деревянномъ помостѣ, какіе употреблялись въ Византіи при императорскихъ пріемахъ. На ней надѣта верхняя лиловая одежда, въ видѣ четыреугольнаго покрывала, накидывавшаяся сзади на голову и перекрещивавшаяся на груди, а сзади спадавшая въ видѣ мантіи. Одежда эта украшена тремя крестами—однимъ на головѣ и двумя на груди. Нижнюю одежду составляетъ длинный хитонъ, на поясѣ котораго виситъ бѣлый платъ, украшенный бахромою. На ногахъ красная обувь, служившая аттрибутомъ царскаго достоинства. Самый ликъ Богоматери имѣетъ удлиненный овалъ, тонкій и прямой носъ и строго спокойную экспрессію, но совершенно чуждъ той мрачности, которая отличаетъ позднѣйшія византійскія произведенія. Извѣстная византійская условность замѣчается только въ складкахъ хитона и въ нѣсколько преувеличенныхъ пропорціяхъ (рис. 35).

Подъ Нерушимою стѣною находится изображеніе Таинства Евхаристіи. Здѣсь Христосъ, представленный дважды, по сторонамъ престола, преподаетъ апостоламъ хлѣбъ и вино. Ему прислуживаютъ два ангела, съ рипидами въ рукахъ. Сѣнь надъ престоломъ утверждена на четырехъ колоннахъ, изъ которыхъ одна скрывается за переднею. Верхъ сѣни изъ пестраго мрамора сведенъ шестигранною пирамидою. На престолѣ помѣщены дискосъ съ дарами, крестъ, звѣздица, копіе и лжица. Потиръ въ формѣ чаши находится въ рукахъ Спасителя. Апостолы подходятъ ко Христу въ благоговѣйныхъ, но симметрически-монументальныхъ позахъ. Своими сильно изломанными складками мозаика эта производитъ впечатлѣніе общаго движенія рѣзкаго, угловатаго и стремительнаго (рис. 36).

Выше Нерушимой стѣны изображенъ Деисусъ, т.-е. ликъ Спасителя съ ликами Богоматери и Іоанна Предтечи, по сторонамъ.

Рис. 35. Нерушимая стѣна.

Съ западной стороны алтаря помѣщается сцена Благовѣщенія, трактованная по апокрифическому Первоевангелію апостола Іакова. Богоматерь держитъ въ лѣвой рукѣ клубокъ пурпуровой волны, а въ правой — веретено. Въ рукахъ архангела красный жезлъ, оканчивающійся крестомъ — обычный аттрибутъ всѣхъ посланниковъ во имя Божіе.

По тягамъ арокъ, подъ главнымъ куполомъ, были мозаическія изображенія сорока мучениковъ, изъ которыхъ уцѣлѣли лишь немногія. Отъ такихъ же изображеній евангелистовъ въ пару-

Рис. 36. Таинство Евхаристіи. Мозаика Кіево-Софійскаго собора. Лѣвая половина.

сахъ главнаго купола сохранилось изображеніе апостола Марка и лишь незначительныя части остальныхъ мозаикъ.

Въ центрѣ главнаго купола находится изображеніе Христа-Вседержителя. Оно отличается довольно тяжелыми, почти грузными формами. Впрочемъ, какъ совершенно справедливо замѣчаетъ профессоръ Кондаковъ, преувеличенная ширина плечъ и всего корпуса зависитъ отъ того, что изображеніе помѣщено на сферической поверхности свода. Широкая фигура Спасителя имѣетъ своею задачею выразить ея монументальное величіе; этому соотвѣтствуетъ и расположеніе верхней одежды, такъ окутывающей всю правую сторону, что видна только кисть благославляющей руки, выдвинутой изъ за складокъ одежды. Въ лѣвой рукѣ Онъ держитъ Евангеліе. Длинные, свѣтлокаштановые волосы Его раздѣлены по срединѣ. Одинъ локонъ лежитъ на лѣвомъ плечѣ, а съ правой стороны волосы спадаютъ назадъ. Общій типъ лица Его

вполнѣ соотвѣтствуетъ древнимъ византійскимъ изображеніямъ. Зрачки свѣтло-карихъ глазъ не сведены въ одинъ взглядъ и замѣтно сходятся къ носу, сообщая серьезному и спокойному типу особенную строгость. Въ стилѣ драпировки и въ моделировкѣ тѣла на лицѣ и на рукахъ замѣчается схематизмъ и условность; мор-

Рис. 37. Ангелъ. Мозаика Кіево-Софійскаго собора.

щины и блики дробятъ поверхность и придаютъ тѣлу старческій видъ.

Вокругъ этого изображенія были помѣщены четыре фигуры архангеловъ, изъ которыхъ уцѣлѣла одна. Прекрасный греческій типъ юноши, со строгимъ оваломъ лица, большими глазами и бѣлокурыми, кудрявыми волосами, принадлежитъ, по мнѣнію знатоковъ, къ лучшимъ произведеніямъ византійскаго искусства (рис. 37).

Совсѣмъ не имѣетъ такихъ достоинствъ фигура апостола Павла, единственная уцѣлѣвшая, по грудь, мозаика изъ нижняго пояса барабана, гдѣ, повидимому, было восемь такихъ изображеній.

Отъ этихъ мозаикъ перейдемъ къ упоминавшейся нами раньше мозаикѣ Златоверхо-Михайловской церкви, тоже изображающей Таинство Евхаристіи. Сѣрые, выцвѣтшіе тона, обиліе шифера и вообще камня и церковно-славянская подпись показываетъ въ ней мѣстную, русскую работу (рис. 38).

Въ общемъ, композиція ея очень напоминаетъ собою подобную же композицію Кіево-Софійскаго собора, только надъ престоломъ здѣсь нѣтъ сѣни, а стоитъ интересная для насъ алтарная преграда. Головы, руки и ноги имѣютъ здѣсь худшую пропорцію, будучи несоразмѣрно малы, драпировки спутаны, и подъ

Рис. 38. Таинство Евхаристіи. Мозаика Михайловскаго монастыря.

одеждами не чувствуется тѣла; но за то въ движеніи больше естественности. Такъ что, подражая въ общемъ своимъ учителямъ, русскій художникъ, даже въ эту эпоху, не копируетъ уже ихъ рабски, безсознательно, а свободно, стараясь только сохранить стиль, вкладываетъ въ свою работу все, что ему даетъ собственный талантъ и наблюдательность.

Но главную роль, по количеству изображеній, въ разсматриваемыхъ нами храмахъ играетъ не мозаика, а фресковая живопись. По самому своему характеру широкаго, монументальнаго письма по сырой штукатуркѣ (al fresco) она позволяетъ художнику работать быстро и свободно, и потому ея широкому распространенію на Западѣ искусство обязано тѣмъ развитіемъ, какое оно получило въ эпоху Возрожденія. Но византійцы старались избѣгать ее, предпочитая ей болѣе пышную мозаику, и примирялись съ нею только тамъ, гдѣ матеріальныя средства не позволяли пользоваться дорогою мозаикою.

Фресковая роспись Кіево-Софійскаго собора представляетъ собою иллюстрацію апокрифическихъ евангелій; мѣста же,

оставшіяся свободными отъ этихъ изображеній, заполнены колоссальными фигурами въ ростъ, или по-грудь, въ медальонахъ, святителей, пророковъ, апостоловъ, мучениковъ и другихъ святыхъ.

Но особенный интересъ для насъ имѣютъ фрески, покрывающія стѣны и внутренніе столбы обѣихъ лѣстницъ, ведущихъ на хоры. Лѣстницы эти, повидимому, состояли попеременно изъ подъемовъ и площадокъ, и вся стѣнопись расположена соотвѣтственно этимъ подъемамъ и площадкамъ.

Содержаніе фресокъ сводится въ одно цѣлое, въ которомъ легко различить группу зрителей—верхнія фрески, и группу зрѣлищъ—нижнія фрески. Кромѣ того, фрески обѣихъ лѣстницъ представляютъ одно и то же содержаніе, и различіе сѣверной отъ южной лѣстницы ограничивается только изображеніемъ на первой императрицы со свитою.

Первый рядъ изображеній окоймляетъ собою остальныя. Здѣсь представлены различныя сцены изъ цирка: одинъ охотникъ выпускаетъ барса на козулю и подстрекаетъ его копьемъ; другой затравилъ кабана собакою; отрядъ всадниковъ гонится за дикою лошадью; одинъ всадникъ поражаетъ копьемъ волка, другой — медвѣдя; двое охотниковъ, вооруженные копьемъ и лукомъ, преслѣдуютъ векшу, сидящую на деревѣ и т. д.

„Судя по этому разнообразію сценъ, замѣчаетъ профессоръ Н. П. Кондаковъ, обычныя цирковыя представленія оживлены здѣсь отчасти воображеніемъ мастера, передавшаго и обстановку, и подробности обыкновенныхъ охотъ, или лововъ. Но мы погрѣшили бы, прежде всего, противъ смысла содержанія фресокъ, если бы на этомъ основаніи приняли ихъ за дѣйствительное изображеніе княжескихъ лововъ. По той или иной причинѣ, данный циклъ сюжетовъ не выдержанъ былъ строго во всѣхъ подробностяхъ, разбитъ на отдѣльныя сцены, смѣшанъ со сценами охоты и пр., но цѣлое представляетъ намъ игры въ циркѣ... Въ связи съ цирковыми играми расположены зрѣлища Константинопольскаго ипподрома, переданныя здѣсь съ такими историческими реальными подробностями, какъ ни въ одномъ изъ извѣстныхъ намъ памятни ь".

...сь самое зданіе ипподрома со стойлами для
... этихъ стойлахъ, за рѣшетками, совсѣмъ
...сницы; видимъ распорядителей игръ,
...дробности костюмовъ и обстановки.

Четвероевангеліе. Москва 1507 г.

Лѣтописецъ Авраамія Палицына XVII в. Москва.

Евангеліе недѣльное. 1554 г. Рязань.

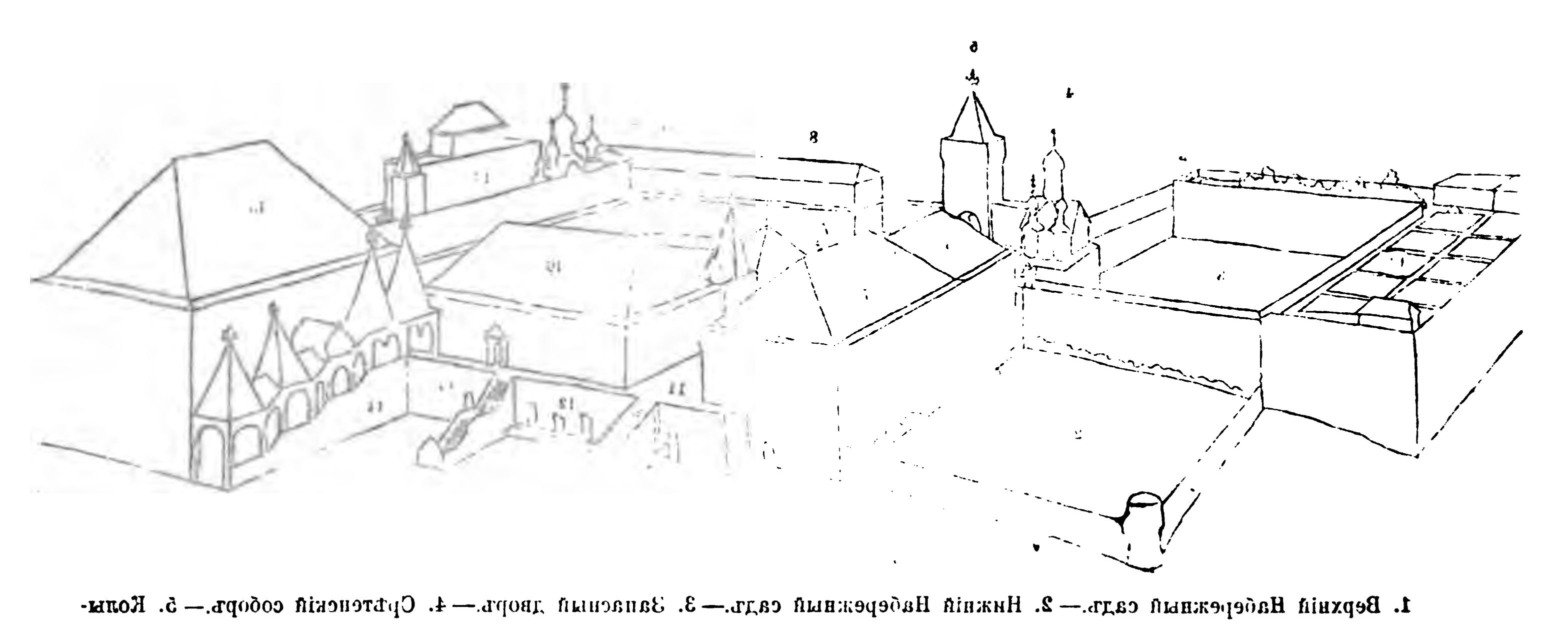
Евангеліе недѣльное 1544 г. Рязань

Лаврентьевская лѣтопись 1377 г.

Реставрація

1. Верхній Набережный садъ.— 2. Нижній Набережный садъ.— 3. Запасный дворъ.— 4. Срѣтенскій соборъ.— 5. Колымажныя, или Красныя ворота.— 6. Сѣни Столовой полаты.— 7. Столовая полата.— 8. Полаты Приказа Большого Дворца.— 9. Крыльцо Фряжское.—10. Золотая полата.—11. Площадь передъ Столовою полатою, ведущая на Переднiе переходы Краснаго Крыльца.—12. Переднiе переходы отъ Краснаго Крыльца.—13. Средняя лѣстница съ золотою рѣшеткою на Переднiе переходы дворца, называемые Краснымъ Крыльцомъ.— 14. Лѣстница Золотая, Большая, или Красная, приводившая на Красное Крыльцо.— 15. Грановитая Полата.— 16. Золотая Царицына полата.— 17. Церк. Рождества Богородицы.— 18. Башня въ Нижнемъ Набережномъ саду.

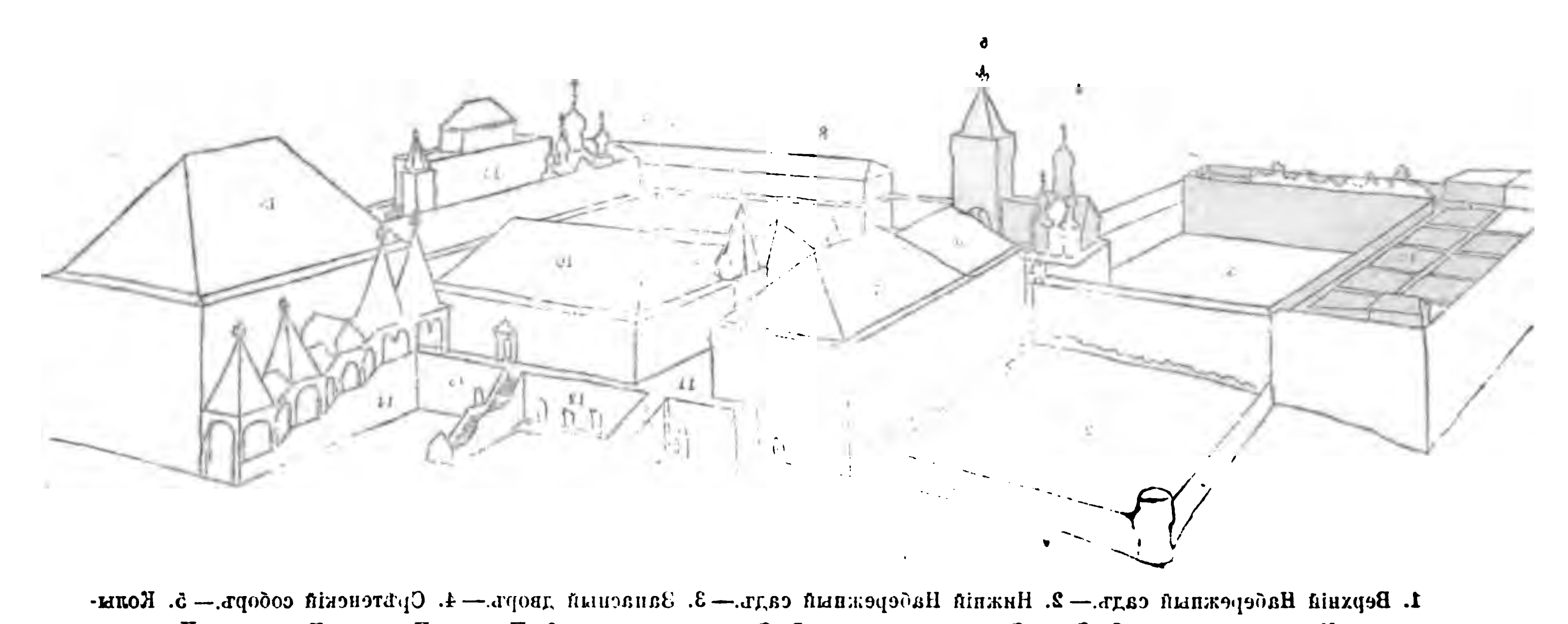
Реставрація



1. Верхній Набережный садъ.— 2. Нижній Набережный садъ.— 3. Запасный дворъ.— 4. Срѣтенскій соборъ.— 5. Колымажныя, или Красныя ворота.— 6. Сѣни Столовой палаты.— 7. Столовая палата.— 8. Палаты Приказа Большого Дворца.— 9. Крыльцо Фряжское.—10. Золотая палата.—11. Площадь передъ Столовою палатою, ведущая на Переднiе переходы Краснаго Крыльца.— 12. Переднiе переходы отъ Краснаго Крыльца.—13. Средняя лѣстница съ золотою рѣшеткою на Переднiе переходы дворца, называемые Краснымъ Крыльцомъ.— 14. Лѣстница Золотая, Большая, или Красная, приводившая на Красное Крыльцо.— 15. Грановитая Палата.— 16. Золотая Царицына палата.— 17. Церк. Рождества Богородицы.— 18. Башня въ Нижнемъ Набережномъ саду.

Видъ Государева Дворца въ Московскомъ Кремлѣ въ XVII-омъ вѣкѣ.

Реставрація



1. Верхній Набережный садъ.— 2. Нижній Набережный садъ.— 3. Запасный дворъ.— 4. Срѣтенскій соборъ.— 5. Колымажныя, или Красныя ворота.— 6. Сѣни Столовой палаты.— 7. Столовая палата.— 8. Палаты Приказа Большого Дворца.— 9. Крыльцо Фряжское.—10. Золотая палата.—11. Площадь передъ Столовою палатою, ведущая на Передніе переходы Краснаго Крыльца.—12. Передніе переходы отъ Краснаго Крыльца.—13. Средняя лѣстница съ золотою рѣшеткою на Передніе переходы дворца, называемые Краснымъ Крыльцомъ.— 14. Лѣстница Золотая, Большая, или Красная, приводившая на Красное Крыльцо.— 15. Грановитая Палата.— 16. Золотая Царицына палата.— 17. Церк. Рождества Богородицы.— 18. Башня въ Нижнемъ Набережномъ саду.

Видъ Государева Дворца въ Московскомъ Кремлѣ въ XVII-омъ вѣкѣ.

Далѣе, передъ нами, во дворцѣ, на специально для того устроенныхъ подмосткахъ, даютъ представленія ряженые музыканты, акробаты и паяцы (рис. 39). Группы зрителей представляютъ византійскихъ императора и императрицу съ ихъ свитами.

„Итакъ, замѣчаетъ профессоръ Н. П. Кондаковъ, прямой интересъ данныхъ фресокъ лежитъ не въ кіевской, а въ византійской старинѣ... Кіевскій декораторъ зналъ только византійскій стиль искусства, его содержаніе, зналъ варяговъ, хазаръ и сосредоточилъ свою мысль на показаніи роли и на представленіяхъ быта варваровъ въ древней Византіи.

Рис. 39.

Фреска лѣстницы Кіево-Софійскаго собора.

Если изъ сущности этой росписи, заключаетъ почтенный авторъ, нельзя еще угадать, былъ ли кіевскій художникъ славянинъ, варягъ, или грекъ, то нельзя отрицать особой подкладки, внутренней стороны всѣхъ сюжетовъ, составлявшей ихъ интересъ и для современниковъ“.

Еще важныя фрески отъ того же времени сохранились въ Кирилловомъ монастырѣ, главнѣйшими изъ которыхъ являются сцены изъ житія св. Кирилла, епископа Александрійскаго, патрона этого монастыря (рис. 40 и 41). Есть основаніе считать эти фрески, подобно мозаикамъ Михайловскаго монастыря, произведеніемъ мѣстныхъ художниковъ.

Далѣе, передъ нами, во дворцѣ, на спеціально для того устроенныхъ подмосткахъ, даютъ представленія ряженые музыканты, акробаты и паяцы (рис. 39). Группы зрителей представляютъ византійскихъ императора и императрицу съ ихъ свитами.

„Итакъ, замѣчаетъ профессоръ Н. П. Кондаковъ, прямой интересъ данныхъ фресокъ лежитъ не въ кіевской, а въ ви-

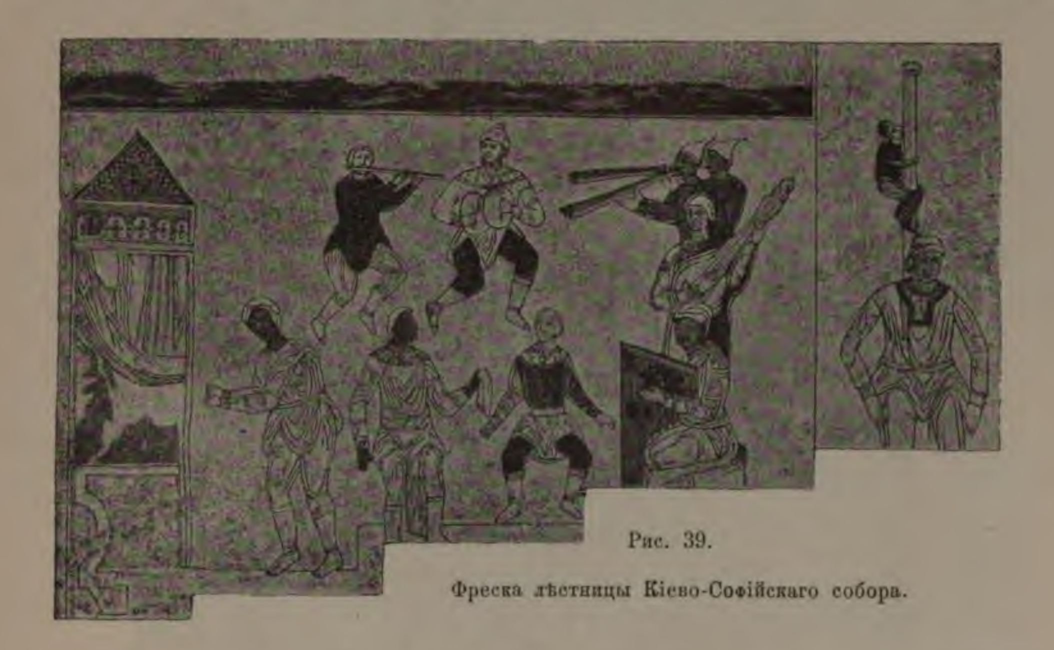


Рис. 39.

Фреска лѣстницы Кіево-Софійскаго собора.

зантійской старинѣ... Кіевскій декораторъ зналъ только византійскій стиль искусства, его содержаніе, зналъ варяговъ, хазаръ и сосредоточилъ свою мысль на показаніи роли и на представленіяхъ быта варваровъ въ древней Византіи.

Если изъ сущности этой росписи, заключаетъ почтенный авторъ, нельзя еще угадать, былъ ли кіевскій художникъ славянинъ, варягъ, или грекъ, то нельзя отрицать особой подкладки, внутренней стороны всѣхъ сюжетовъ, составлявшей ихъ интересъ и для современниковъ“.

Еще важныя фрески отъ того же времени сохранились въ Кирилловомъ монастырѣ, главнѣйшими изъ которыхъ являются сцены изъ житія св. Кирилла, епископа Александрійскаго, патрона этого монастыря (рис. 40 и 41). Есть основаніе считать эти фрески, подобно мозаикамъ Михайловскаго монастыря, произведеніемъ мѣстныхъ художниковъ.

VII.

Всякому, конечно, понятно, что такія монументальныя изображенія, какъ мозаики и фрески, не могли имѣть широкаго распространенія; они ограничивались только главными и богатыми горо-

Рис. 40. Фреска Кириллова монастыря.

дами и не могли удовлетворять всей массы населенія нашего отечества. Въ этомъ случаѣ ихъ должны были замѣнять иконы небольшихъ размѣровъ, которыя можно съ удобствомъ перевозить въ самыя отдаленныя и глухія мѣстечки и свободно помѣщать не только въ церквахъ, но и въ домахъ частныхъ лицъ. Безъ сомнѣнія, въ исполненіи этихъ иконъ большая часть выпадала на долю мѣстныхъ художниковъ, и изученіе ихъ должно дать богатый матеріалъ для исторіи русскаго искусства; но, къ сожалѣнію, въ нас-

тоящую минуту, это одинъ изъ самыхъ необработанныхъ вопросовъ, настолько необработанныхъ, что мы не имѣемъ даже средствъ въ точности опредѣлить принадлежность иконы къ этой эпохѣ, такъ что принуждены пока оставить вопросъ открытымъ, и перейти къ однородному съ нимъ разсмотрѣнію тоже маленькихъ образковъ, исполненныхъ финифтью. Этотъ послѣдній вопросъ, тоже до сихъ поръ остававшійся нетронутымъ, недавно прекрасно разработанъ

Рис. 41. Фреска Кириллова монастыря.

тѣмъ же, многократно приводимымъ нами въ цитатахъ, профессоромъ Н. П. Кондаковымъ.

Уже издавна Византія славилась своею перегородчатою финифтью, или эмалью. Самая работа эта производилась такимъ образомъ: приготовлялся золотой листъ, съ краевъ онъ загибался, смотря по формѣ исполняемаго предмета, образуя собою родъ лоточка; по внутренней его сторонѣ, или по дну, накалывался пунктиромъ рисунокъ, и по линіямъ этого накола выкладывали

весь контуръ изображеній тонкими золотыми ленточками, нарѣзанными сообразно толщинѣ будущаго слоя эмали, устанавливая эти ленточки на ребро, въ видѣ перегородокъ; между ними насыпался эмалевый порошокъ разныхъ цвѣтовъ, который затѣмъ плавился и шлифовался, принимая видъ гладкой цвѣтной поверхности.

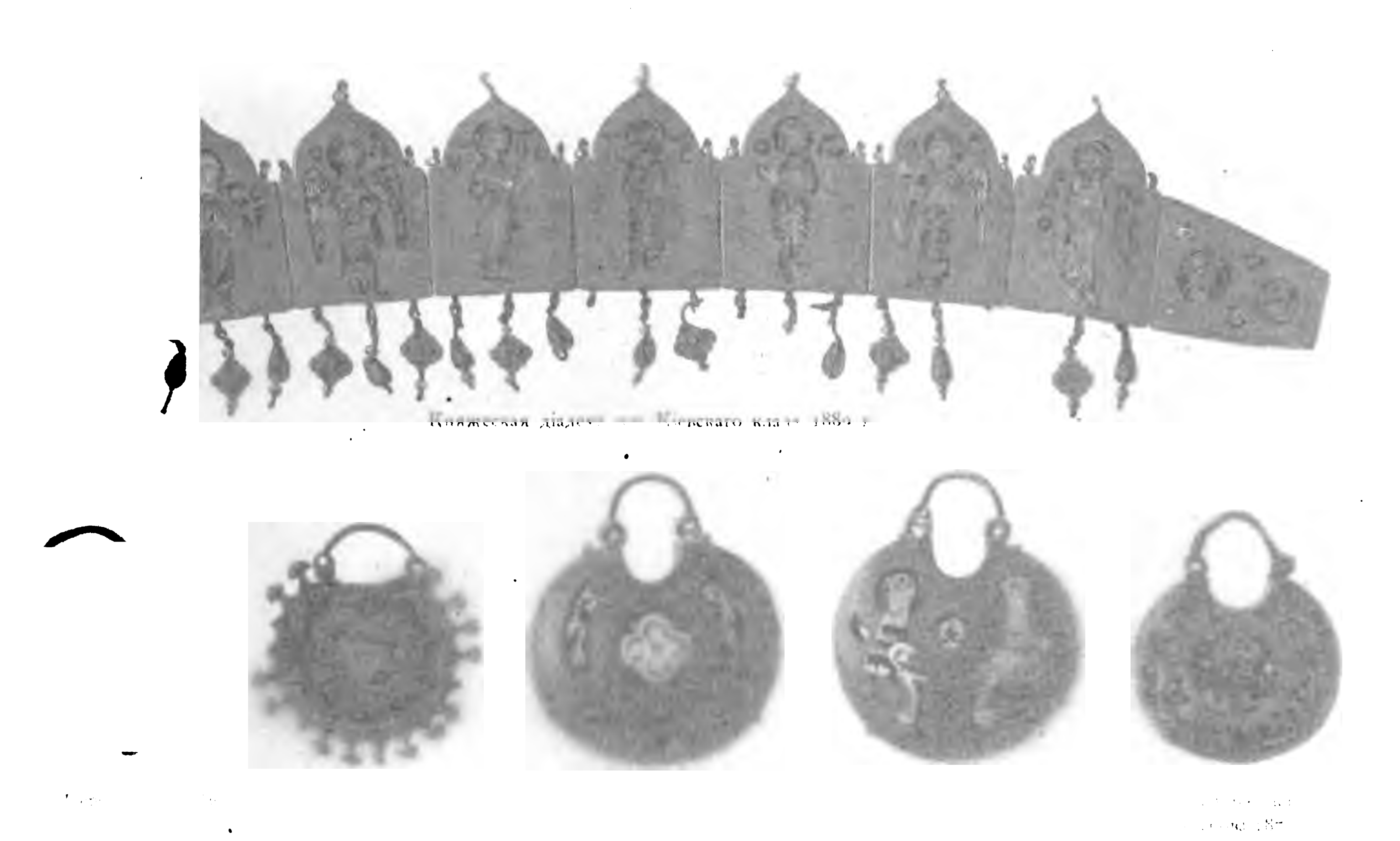
Однимъ изъ самыхъ замѣчательныхъ подобныхъ памятниковъ является женская княжеская діадема, найденная въ кіевскомъ кладѣ 1889 года (Табл. I). Всѣ кіотцы, или створки ея украшены перегородчатою финифтью. Соотвѣтствующія фигурамъ греческія надписи сдѣланы крупными красными уставными буквами съ такими особенностями, которыя ясно изобличаютъ русскаго мастера. Особенно это замѣтно въ имени Павла, составленномъ имъ на древнерусскій ладъ: О АГІО ПАВЬЛЪ. Это служитъ яснымъ свидѣтельствомъ, что русскіе мастера въ XI и XII вѣкахъ уже приготовляли финифть въ Кіевѣ, а многочисленныя ея произведенія, находимыя въ землѣ, даютъ намъ ясное понятіе о высотѣ этого тонкаго и труднаго художественнаго мастерства.

„Оказывается, замѣчаетъ профессоръ Н. П. Кондаковъ, что русскіе эмальеры умѣли работать въ эмали не хуже самихъ Грековъ, если принять во вниманіе два обстоятельства: то, что вещь принадлежитъ срединѣ XII и даже концу XII вѣка, когда уже эмалевая техника значительно упала, и то, что діадема извлечена изъ земли и пострадала отъ сильнаго окисленія. Эмаль сохранила свои цвѣта вполнѣ только въ фигурахъ апостола Петра и архангела Гавріила, во всѣхъ прочихъ сильно поблекла“.

Самые типы тоже ясно указываютъ русское происхожденіе, значительными сокращеніями и опущеніями деталей, плохо понятыхъ русскимъ мастеромъ.

Семь створокъ діадемы представляютъ собою извѣстную иконную композицію, называемую Денсусомъ и состоящую изъ Христа съ Богоматерью и Іоанномъ Предтечею, по бокамъ, архангелами Гавріиломъ и Михаиломъ и апостолами Петромъ и Павломъ.

Укажемъ здѣсь тѣ черты, которыя наиболѣе характерно изобличаютъ, что эту задачу не могъ не понять греческій мастеръ. Поза слегка выставленной впередъ правой ноги у Христа, столь обычная для византійскаго искусства, очевидно не понята рисовальщикомъ и передана невѣрно. Фигура архангела Гавріила представляетъ такую пестроту красокъ и такой упадокъ финифтяной тех-



Княжеская діадема [illegible] Кіевскаго клада 188[illegible]

весь контуръ изображеній тонкими золотыми ленточками, нарѣзанными сообразно толщинѣ будущаго слоя эмали, устанавливая эти ленточки на ребро, въ видѣ перегородокъ; между ними насыпался эмалевый порошокъ разныхъ цвѣтовъ, который затѣмъ плавился и шлифовался, принимая видъ гладкой цвѣтной поверхности.

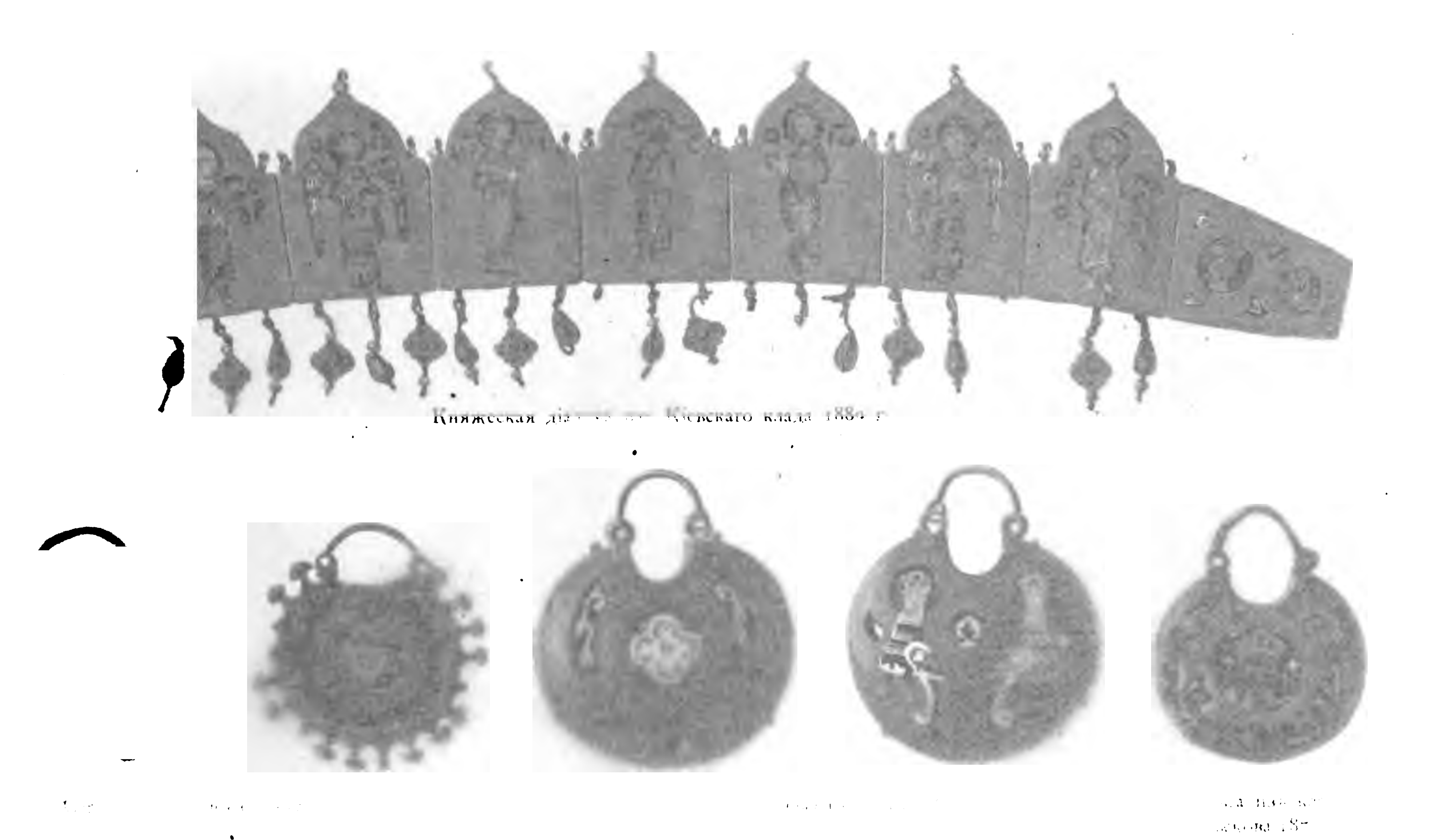
Однимъ изъ самыхъ замѣчательныхъ подобныхъ памятниковъ является женская княжеская діадема, найденная въ кіевскомъ кладѣ 1889 года (Табл. I). Всѣ кіотцы, или створки ея украшены перегородчатою финифтью. Соотвѣтствующія фигурамъ греческія надписи сдѣланы крупными красными уставными буквами съ такими особенностями, которыя ясно изобличають русскаго мастера. Особенно это замѣтно въ имени Павла, составленномъ имъ на древнерусскій ладъ: О АГЮ ПАВЬЛЪ. Это служитъ яснымъ свидѣтельствомъ, что русскіе мастера въ XI и XII вѣкахъ уже приготовляли финифть въ Кіевѣ, а многочисленныя ея произведенія, находимыя въ землѣ, даютъ намъ ясное понятіе о высотѣ этого тонкаго и труднаго художественнаго мастерства.

„Оказывается, замѣчаетъ профессоръ Н. П. Кондаковъ, что русскіе эмальеры умѣли работать въ эмали не хуже самихъ Грековъ, если принять во вниманіе два обстоятельства: то, что вещь принадлежитъ срединѣ XII и даже концу XII вѣка, когда уже эмалевая техника значительно упала, и то, что діадема извлечена изъ земли и пострадала отъ сильнаго окисленія. Эмаль сохранила свои цвѣта вполнѣ только въ фигурахъ апостола Петра и архангела Гавріила, во всѣхъ прочихъ сильно поблекла“.

Самые типы тоже ясно указываютъ русское происхожденіе, значительными сокращеніями и опущеніями деталей, плохо понятыхъ русскимъ мастеромъ.

Семь створокъ діадемы представляютъ собою извѣстную иконную композицію, называемую Денсусомъ и состоящую изъ Христа съ Богоматерью и Іоанномъ Предтечею, по бокамъ, архангелами Гавріиломъ и Михаиломъ и апостолами Петромъ и Павломъ.

Укажемъ здѣсь тѣ черты, которыя наиболѣе характерно изобличаютъ, что эту задачу не могъ не понять греческій мастеръ. Поза слегка выставленной впередъ правой ноги у Христа, столь обычная для византійскаго искусства, очевидно не понята рисовальщикомъ и передана невѣрно. Фигура архангела Гавріила представляетъ такую пестроту красокъ и такой упадокъ финифтяной тех-



Княжеская ді[illegible] Кіевскаго клада 188[illegible] г.

Табл. I.

Княжеская діадема изъ Кіевскаго клада 1889 г.

Серьги изъ Кіевскаго клада 1827 г.

Серьги изъ Кіевскаго клада 1885 г.

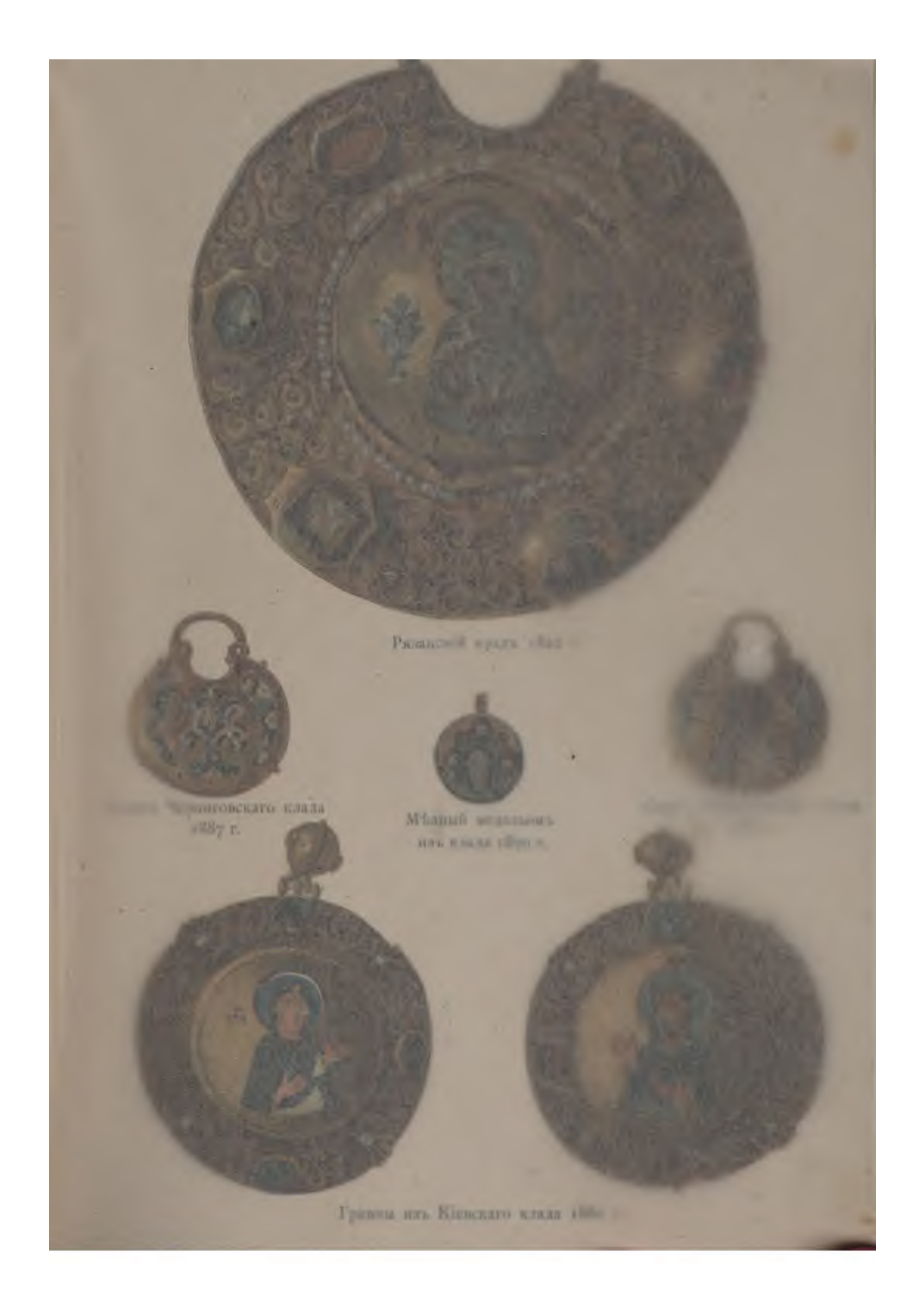
Серьга изъ клада
Лѣскова 1876 г.

Княжеская діадема изъ Кіевскаго клада 1889 г.

Серьги изъ Кіевскаго клада 1827 г.

Серьги изъ Кіевскаго клада 1885 г.

Серьга изъ клада
Лѣскова 1876 г.



Рязанской кладъ [illegible]

[illegible] Черниговскаго клада 1887 г.

Мѣдный медальонъ изъ клада [illegible]

[illegible]

Гривны изъ Кіевскаго клада [illegible]

Рязанскій кладъ 1822 г.

Серьга Черниговскаго клада 1887 г.

Мѣдный медальонъ изъ клада 1890 г.

Серьга Черниговскаго клада 1887 г.

Гривны изъ Кіевскаго клада 1880 г.

ники, что ничего подобнаго не встрѣчается въ византійской финифти. Напр., цвѣтъ нимба вокругъ головы архангела имѣетъ такой яркій бирюзовый тонъ, какой никогда не бываетъ въ византійскихъ работахъ; въ рисункѣ одежды обоихъ архангеловъ, такъ хорошо извѣстной всякому византійскому мастеру, допущена такая несообразность, которая можетъ быть объяснена только непониманіемъ оригинала, съ котораго сдѣлана копія, при полномъ незнакомствѣ съ этою одеждою. Наиболѣе удались здѣсь фигуры апостоловъ Петра и Павла, вѣроятно, благодаря характерности типовъ, которая, даже при нѣкоторой вольности и неправильности, все-таки сохраняетъ общее сходство съ оригиналами. Особенно удачно вышли сѣдые, курчавые волосы апостола Петра, пепельнаго цвѣта.

Въ 1880 году, въ Кіевѣ же, найдены были три золотыхъ медальона, или три гривны (Табл. II). Сдѣланы они въ видѣ слегка выпуклыхъ съ лицевой стороны и совершенно плоскихъ на изнанкѣ круглыхъ щитковъ, имѣющихъ съ края узенькую орнаментальную каемку, или рамочку изъ двухъ жгутиковъ. Въ этой рамочкѣ размѣщены четыре гнѣзда съ тремя сохранившимися стеклами, въ видѣ изумрудовъ, и двумя настоящими каменьями и четыре розетки, въ видѣ вогнутой чашечки со скрученными лепестками и съ насаженною внутри жемчужиною. Вокругъ внутренняго щитка прежде шла нитка жемчуга. Щитки украшены эмалевыми изображеніями, тоже представляющими Деисусъ. Эти эмалевыя иконки также, внѣ всякаго сомнѣнія, русская, мѣстно-кіевская работа. Композиція фигуръ, представленныхъ по-грудь, принадлежитъ византійскому оригиналу, хотя нѣтъ уже той строгости типа, какую мы привыкли находить въ византійскихъ работахъ; но особенно измѣнились краски, ихъ химическій составъ и блескъ, ихъ прозрачность и прочность.

Въ Черниговскомъ кладѣ 1887 года найдена пара серегъ, отличающихся необыкновенно маленькими размѣрами (Табл. II). Серьги эти сильно пострадали, но цвѣта эмали почти не измѣнились. „Это послѣднее обстоятельство тѣмъ важнѣе, замѣчаетъ профессоръ Н. П. Кондаковъ, что мы можемъ легко и неопровержимо доказать ихъ русское происхожденіе, на основаніи тѣхъ особенныхъ ошибокъ въ драпировкѣ одеждъ, которыя невозможны и никогда не встрѣчаются въ настоящихъ византійскихъ произведеніяхъ.

На лицевой сторонѣ серегъ изображены двое святыхъ мучениковъ, близкаго, почти тождественнаго рисунка: оба въ юномъ возрастѣ, съ кудрявыми волосами, падающими на шею, и перевя-

занными у одного на макушкѣ золотымъ шнуромъ, оба въ богатыхъ и пестро украшенныхъ патриціанскихъ одеждахъ, оба держатъ въ правой рукѣ крестъ, тогда какъ лѣвая рука предполагается спрятанною подъ мантіею; разнятся по рисунку развѣ лишь кресты, да и то только тѣмъ, что одинъ повыше и лучше выполненъ, и вышивки на одеждахъ иначе расположены. Такимъ образомъ, и въ самомъ тождествѣ святыхъ мучениковъ,—кто бы они ни были: Георгій и Димитрій, или же Борисъ и Глѣбъ, — нельзя не усмотрѣть извѣстной небрежности мастера. Грекъ-эмальеръ всегда отличилъ бы прическою и даже чертами лица Георгія и Димитрія, а для русскаго мастера было обязательно сохранить типическія черты Бориса, болѣе мужественнаго, и Глѣба, болѣе юнаго. А такъ какъ въ данномъ случаѣ нѣтъ отличительныхъ для Бориса и Глѣба шапокъ, то остается принять фигуру мучениковъ по-грудь за изображенія великомучениковъ Георгія и Димитрія, которые и на византійскихъ эмаляхъ отличены бываютъ такою же патриціанскою одеждою и, слѣдовательно, признать за несомнѣнное работу русскаго мастера".

Въ кладѣ, извѣстномъ подъ именемъ Лѣскова и найденномъ въ Кіевѣ въ 1876 году, особенно интересна пара серегъ съ круглыми и полыми золотыми подвѣсками, украшенными эмалями прекрасной мѣстной работы (Табл. I). Сюжетъ финифти съ лицевой стороны отличается оригинальностью: здѣсь впервые мы встрѣчаемъ изображеніе не религіознаго и не символическаго содержанія, а просто женскую головку, въ коронѣ, или, принимая во вниманіе ея распущенныя кудри — головку дѣвушки. Она представлена въ кругу, синее поле украшено цвѣтами и цвѣтными бисеринками; корона имѣетъ форму кокошника съ высокимъ уборомъ, украшена рубиномъ и изумрудами, платье золотое. Вокругъ этого средняго щитка идутъ финифтяныя же вѣтки аканта, но тяжелаго рисунка. На оборотной сторонѣ подвѣски изображены двѣ птицы по бокамъ цвѣточнаго стебля.

Техника въ исполненіи этихъ серегъ отличается сравнительно большими достоинствами: рисунокъ здѣсь болѣе увѣренный, даже правильный, въ сравненіи съ другими подобными работами. Въ краскахъ тоже замѣчается удивительная чистота синяго тона, тѣлесный чудный оттѣнокъ общаго тона тѣла, причемъ сама финифть остается полупрозрачною.

Въ кладѣ, найденномъ въ Кіевѣ въ 1880 году, замѣчательна

пара тоже подвѣсныхъ серегъ съ финифтяными изображеніями двухъ Сириновъ (Табл. I.). „Серьги эти, по отзыву профессора Н. П. Кондакова, представляютъ, во всѣхъ отношеніяхъ, блестящую, съ технической стороны, работу русскаго эмальера. Онѣ отлично сохранились, и даже эмаль мало окисла, вовсе не поблекла, чтó должно приписать хорошей полировкѣ.

Съ лицевой стороны серегъ изображены Сирины, попарно, задомъ другъ къ другу, но повернувъ голову en face, по сторонамъ кружечка, въ которомъ, наподобіе цвѣтка, исполнена византійская пальметка, съ лиліею вмѣсто листка пальмы и красною почкой цвѣтка. Головы Сириновъ окружены нимбами, согласно священному значенію райской птицы, темносиняго, почти темноватаго цвѣта, въ красной каймѣ. На головахъ Сириновъ вѣнцы условной формы съ зеленымъ околышемъ и красною тульею, съ краснымъ же камнемъ надъ лбомъ. Кудрявые темнокаштановые волосы обрамляютъ строгій и красивый, чисто византійскій типъ, съ тонкимъ носомъ, малыми губами и высоко поднятыми дугою черными бровями. Тѣло чудной птицы синяго цвѣта съ бѣлыми перушками у шейки и на груди, которыя выражены жемчужными поясками, снабжено пышнымъ, тройнымъ, какъ бы павлиньимъ хвостомъ, синяго и изумруднаго цвѣта. Ножки красныя и большія сохраняютъ голубиный типъ. На оборотѣ, въ кругу, по синему фону вписана геометрическая четверочастная фигура съ бѣлыми лилейными разводами, красными почками и ярко зеленымъ полемъ внутри. По сторонамъ кружка два сегмента представляютъ по синему полю акантовый разводъ одной бѣлой вѣтки съ красными почками. Внизу отрѣзокъ въ видѣ треугольника съ городчатымъ рисункомъ“.

Тоже съ изображеніемъ Сириновъ найдена пара золотыхъ подвѣсокъ въ кіевскомъ же кладѣ 1885 года, извѣстномъ подъ именемъ Есикорскаго, и притомъ замѣчательной сохранности: золотая поверхность ихъ совершенно гладкая, краски настолько свѣжи и не окислены, что даже цвѣтъ изломовъ не отличается отъ цвѣта поверхности, которая такъ блестяща, что какъ будто бы только что вышла изъ рукъ мастера. Повидимому, подвѣски эти мало были въ употребленіи. „Въ техникѣ эмалей обращаетъ на себя вниманіе прокладка между контуромъ и краемъ лоточка красной, или голубоватой эмали. Самый слой эмали почти вдвое глубже, чѣмъ въ другихъ подобныхъ работахъ. При такой технической

тонкости работы, рисунокъ отличается неправильностью въ чертахъ лица Сириновъ, тяжелыми и неуклюжими формами тѣла, непропорціональностью туловища и головы, крохотныхъ ножекъ и грузнаго корпуса и, наконецъ, преувеличенною орнаментальностью всей фигуры и особенно хвоста: все это — черты не византійскаго оригинала, а его туземной передачи".

Разсмотрѣніе всѣхъ этихъ находокъ приводитъ насъ къ убѣжденію, что финифтяное дѣло въ эту эпоху было хорошо знакомо русскимъ мастерамъ. Да это и неудивительно, когда мы имѣемъ ясное доказательство, что финифть въ то время служила не только къ украшенію драгоцѣнностей, доступныхъ лишь немногимъ богачамъ, но вошла въ южной Руси во всеобщее употребленіе: ею украшались даже мѣдныя вещи.

Такъ, въ окрестностяхъ г. Черкассъ, въ 1890 году, найденъ мѣдный медальонъ, или, скорѣе, подвѣсная бляшка отъ ожерелья, украшенная перегородчатою финифтью (Табл. II). На лицевой ея сторонѣ, въ красной каемочкѣ, вписана крестообразная розетка, и въ ней, въ особомъ голубомъ овальномъ нимбѣ, изображена кудрявая женская головка. Обратная сторона бляшки покрыта концентрическими кружками съ городками и кресчатыми штучными разноцвѣтными наборами.

Что подобныя финифтяныя произведенія не ограничивались предѣлами одной южной Руси, но имѣли гораздо болѣе широкое географическое распространеніе, ясно показываетъ намъ находка, сдѣланная въ іюнѣ 1822 года около Старой Рязани.

Здѣсь найдена пара большихъ дутыхъ и крупныхъ золотыхъ подвѣсокъ, богато украшенныхъ каменьями, эмалью и золотою сканью (Табл. II). Лицевая сторона составлена изъ двухъ накладныхъ пластинокъ такимъ образомъ, что средина представляетъ собою особо вырѣзанный кружокъ, съ изображеніемъ, повидимому, святыхъ князей Бориса и Глѣба, юныхъ и безбородыхъ, въ шапкахъ съ собольей опушкой. Тутъ же найдены были три крупныхъ медальона, въ видѣ плоскихъ щитковъ, составленныхъ изъ внутренняго выпуклаго эмалеваго медальона и широкой оправы; на нихъ изображены Богоматерь (Оранта), св. Ирина и св. Варвара. Послѣдніе два изображенія несомнѣнно вполнѣ русской работы, въ первомъ же эмалевое изображеніе византійское, скань же вокругъ—чисто русскаго типа, даже не византійскаго рисунка, хотя также изъ двойныхъ ленточекъ, покрытыхъ зубчиками. То же

самое нужно сказать и о маленькомъ образкѣ-тѣльникѣ съ эмалевымъ изображеніемъ Распятія.

Только что упомянутая нами скань, или филигрань, тоже представляетъ собою замѣчательный видъ техническаго производства въ древне-русскихъ издѣліяхъ. Въ простѣйшемъ своемъ видѣ она существовала въ народномъ художествѣ издавна, но усовершенствовалась въ XI—XII-омъ столѣтіяхъ.

Различаются два вида скани, или филиграни. „На первомъ мѣстѣ стоитъ работа изъ зернистыхъ нитей, или нитей мелкихъ зеренъ, изгибаемыхъ щипчиками и образующихъ бордюры, коймы, а также украшеніе поверхностей и ажурные разводы. Второй способъ состоитъ въ употребленіи волоченой, или тянутой проволоки, или нити, золотой и серебряной, которою или обматывается, напримѣръ, мелкая вещь, или украшается поверхность также выкладкою на ней въ различныхъ орнаментальныхъ формахъ. Эта филигрань также древняя, какъ и первая, если не древнѣе. Около IX-го столѣтія филигрань изъ волоченой нити является господствующимъ видомъ и создаетъ въ искусствѣ работы, поистинѣ, художественныя; при этомъ, въ древностяхъ Россіи IX—XII столѣтія мы имѣемъ едва ли не лучшіе образцы этого вида.

Мы имѣемъ множество памятниковъ X—XII столѣтій, украшенныхъ по золоту тонкими филигранями разныхъ типовъ, сканью „веревочною“ и пр., исполненныхъ не только въ самой Византіи, но и въ Италіи, Франціи, Германіи и Россіи и даже арабскихъ произведеній. Филигрань въ нихъ исполняется изъ ссученыхъ и сплющенныхъ въ ленту нитей, которыя спаиваются по нѣскольку рядомъ, образуя какъ бы пучокъ упругихъ побѣговъ, которые только при концѣ загибаются усикомъ и охватываютъ зернышко. Внутри этихъ разводовъ, и отчасти поверхъ ихъ, припаивается гнѣздо съ камнемъ, который, будучи приподнятъ надъ золотою поверхностью, получаетъ лучи, отраженные ею, и болѣе свѣтится“.

Упомянутый нами выше образокъ-тѣльникъ съ эмалевымъ изображеніемъ Распятія, найденный въ Старой Рязани, отличается такимъ рѣдкимъ совершенствомъ и тонкостью работы, что приходится удивляться искусству, какого достигали тогда русскіе мастера. Такая тонкость работы недоступна, по мнѣнію профессора Н. П. Кондакова, даже и современнымъ мастерамъ, „если бы потребовалось работать въ чистомъ золотѣ, какъ дѣлали

мастера древней Греціи и Византіи", а по ихъ примѣру и наши мастера.

Древнѣйшимъ русскимъ чеканнымъ издѣліемъ является потиръ, найденный въ кіевскомъ кладѣ 1824 года, но, къ сожалѣнію, утраченный и сохранившійся только въ снимкахъ, изданныхъ митрополитомъ Евгеніемъ Болховитиновымъ (рис. 42). Потиръ серебряный, украшенъ четырьмя рельефными медальонами, изображающими по грудь: Іисуса Христа, благословляющаго и держащаго въ лѣвой рукѣ Евангеліе, Богоматерь съ молитвенно распростертыми передъ грудью руками, Іоанна Предтечи со свиткомъ въ лѣвой рукѣ и сложившаго персты правой руки для молитвы и, наконецъ, Іоанна Златоуста, правою рукою благословляющаго, а въ лѣвой держащаго Евангеліе. У всѣхъ этихъ фигуръ сокращенные надписи ихъ именъ, по-гречески. Надъ медальонами, вокругъ всего потира идетъ полосою надпись: „піете"... и пр. Ножка покрыта орнаментомъ. Насколько можно вѣрить рисунку, который, однако, заслуживаетъ нашего довѣрія, мы имѣемъ въ этомъ потирѣ, по отзыву профессора Н. П. Кондакова, „явно русскую работу по византійскому образцу и должны считать этотъ пропавшій потиръ древнѣйшимъ русскимъ чеканнымъ издѣліемъ. Что этотъ потиръ не греческой работы, доказываетъ уже обронная, видимо слишкомъ выпуклая техника медальоновъ, необычная въ Византіи, но господствовавшая въ XII столѣтіи на западѣ и на сѣверѣ. Далѣе: лики представляютъ характерную полноту, округлость, квадратность овала; волосы на головахъ и бородахъ исполнены не по-гречески, спутаннаго рисунка и, въ то же время, сухими чертами; еще болѣе выдается рисунокъ Іоанна Златоуста; наконецъ, форма свитка въ рукахъ Предтечи — совершенно невозможная для греческаго ремесленника, всегда знавшаго подлинный видъ свитка".

Того же характера и той же техники серебряный дискосъ, въ видѣ блюдца безъ подножки, съ изображеніемъ въ срединѣ Богоматери, найденный вмѣстѣ съ потиромъ.

Въ 1893 году, въ Кіевѣ, найденъ былъ любопытный мѣдный крестъ-складень, исполненный рѣзьбою и инкрустаціею серебромъ. Съ лицевой стороны его изображено Распятіе, по сторонамъ котораго Богоматерь и Іоаннъ Богословъ, а сверху евангелистъ Лука; всѣ послѣднія фигуры по-грудь. На обратной сторонѣ представлена Богоматерь съ подъятыми руками, по

сторонамъ ея апостолы Петръ и Павелъ, наверху евангелистъ Матѳей, а внизу—Маркъ. „Вся техника, замѣчаетъ профессоръ Н. П. Кондаковъ, и крайне грубый, тяжелый стиль изображеній близко напоминаетъ сиро-египетскія изображенія VIII—IX столѣтій“.

Наконецъ, несомнѣнно мѣстнымъ же произведеніемъ являются горшечныя издѣлія съ поливою.

Рис. 42. Потиръ Кіевскаго клада.

Техника поливы весьма проста и несложна: сосудъ, прежде обжиганія, покрываютъ по сырой глинѣ мучнистымъ составомъ, или краской, не выдерживающею ни жара, ни атмосферическихъ вліяній; затѣмъ острымъ инструментомъ прочерчиваютъ по этому слою рисунокъ до слоя натуральной глины, обнажая, такимъ образомъ, ея болѣе темный фонъ, который и даетъ въ одно и то же время и контуръ и фонъ рисунка, освобожденнаго отъ бѣлой обмазки. Затѣмъ вновь весь сосудъ, кромѣ тѣхъ частей, которыя не нуждаются въ поливѣ, покрываютъ сплошь, обливая и рисунокъ и фоны и нѣсколько уже высохшую бѣлую обмазку прозрачною свинцовою глазурью, или поливою, и обжигаютъ. Въ эту поливу прибавляютъ для цвѣта различныя мѣдныя соли.

Но для нашей задачи важны не техническія особенности поливы, а ея сюжеты и ихъ стиль. Мы находимъ здѣсь изображеніе царя на охотѣ, всадниковъ, подобныхъ великомученику Ди-

митрію, святого воина въ латахъ и т. под.; но главный типъ изображеній относится къ животному міру. Этотъ животный міръ имѣетъ древне-азіятское происхожденіе: схематическіе типы льва, хищной птицы, рыбы, голубя; изъ чудовищъ часто повторяются грифы, дерущіеся между собою или со змѣями; замѣчательны также изображенія Сириновъ. Изъ растительнаго міра характерны цвѣты и культурныя формы домашнихъ растеній, идущіе къ намъ изъ Персіи. Но наиболѣе обильны всякія плетенія и геометрическія украшенія, въ видѣ всевозможныхъ зигзаговъ, полосъ, разводовъ, звѣздъ, крестовъ, розетокъ и т. д. Въ своей совокупности, все это не принадлежитъ ни сассанидскому, ни арабскому, ни византійскому искусству, но является мѣстною переработкою всѣхъ этихъ стилей вмѣстѣ.

Бросая теперь общій взглядъ на всѣ разсмотрѣнные нами памятники, мы видимъ, что даже въ эту, столь отдаленную отъ насъ эпоху уже замѣтны нѣкоторые признаки самобытности у нашихъ предковъ. Несмотря на сильное вліяніе Византіи, которое съ принятіемъ оттуда христіанской религіи, необходимо должно было отразиться во всемъ, мы видимъ, все же, въ скоромъ же времени, что предки наши не копируютъ рабски со своихъ учителей, но пользуются и тѣмъ, чтó имъ приходится по вкусу у другихъ народовъ, выказывая при этомъ большую талантливость въ подобномъ смѣшеніи стилей, чтó подало поводъ знаменитому французскому изслѣдователю Е. Віолле-ле-Дюку, выразиться о нашемъ отечествѣ, что оно было лабораторіей, въ которой искусства разныхъ народовъ, занесенныя со всѣхъ концовъ Азіи, соединились вмѣстѣ для образованія чего-то средняго между міромъ западнымъ и восточнымъ. Но, не ограничиваясь подобною дѣятельностью, предки наши подъ вліяніемъ чисто мѣстныхъ условій, какъ мы видѣли, вносили сюда и вполнѣ самостоятельныя черты.

VIII.

Самый ранній изъ уцѣлѣвшихъ памятниковъ въ Новгородѣ, соборъ св. Софіи, построенъ въ 1045—1052 г. Въ планѣ своемъ

Рис. 43. Софійскій соборъ въ Новгородѣ. Южный фасадъ.

онъ очень схожъ съ Кіево-Софійскимъ соборомъ и представляетъ изъ себя квадратъ съ тремя алтарными полукружіями (рис. 43 и 44).

Стѣны сложены изъ мѣстнаго сѣраго, слегка желтоватаго камня, кремнистой породы, въ перемежку съ рядами тонкихъ слабообожженыхъ кирпичей, красно-бураго цвѣта, такъ что храмъ, встарину не оштукатуренный, сверху до низу былъ испещренъ горизонтальными полосами.

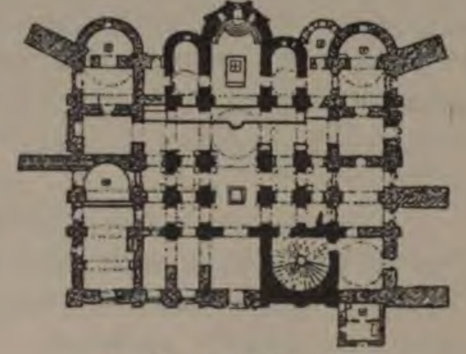


Рис. 44. Софійскій соборъ въ Новгородѣ. Планъ.

Покрытіе вначалѣ было сдѣлано по-арочно черепицею, и только уже въ 1152 году, какъ говорится въ лѣтописяхъ „поби св. Софію

свинцомъ, всюпрямь известію маза всю около", т.-е. и кровли были покрыты свинцомъ, и самый храмъ былъ оштукатуренъ.

Въ юго-западномъ углу находится башня, построенная изъ того же матеріала, какъ и самый соборъ, но, тѣмъ не менѣе, какъ убѣдился В. В. Сусловъ во время послѣдней реставраціи, выстроенная значительно позже самаго храма. Въ этой башнѣ устроена винтовая лѣстница, ведущая на хоры и еще выше, подъ самый куполъ.

Въ сравненіи съ Кіевскою Софіей, Новгородскій соборъ является очень скромныхъ размѣровъ и бѣднымъ по украшеніямъ. О мраморныхъ колоннахъ и мозаикѣ здѣсь нѣтъ и помина. Стѣны алтаря хотя украшены мозаикою, но совсѣмъ не такъ, какъ въ Кіевѣ, — вся мозаика здѣсь ограничилась только орнаментами, представляющими изъ себя разнообразныя цвѣтныя арочки, идущія по всему среднему алтарному полукружію. Арочки эти вставлены въ прямоугольники, а въ нихъ размѣщены большія мозаичныя же плиты. Все пространство внутри арочекъ заполнено разными крестами и розетками, представляющими собою всевозможныя комбинаціи геометрическихъ фигуръ. Рисунки ихъ до того разнообразны, что трудно встрѣтить повтореніе одного и того же мотива.

Даже фресками Новгородская Софія украшена очень скудно, да и то только спустя пятьдесятъ лѣтъ послѣ построенія храма.

„Новгородскій Софійскій соборъ," замѣчаетъ В. В. Сусловъ, построенный какъ бы въ назиданіе послѣдующему церковно-строительному дѣлу, видимо, не имѣлъ прямыхъ копій. Во-первыхъ, потому, что у насъ не было тогда своихъ опытныхъ мастеровъ, а во-вторыхъ, Святая Софія играла такую громадную роль въ жизни Новгородцевъ, что всякое соперничество въ постройкѣ другого подобнаго же храма показалось бы дѣломъ грѣховнымъ."

Другія новгородскія церкви XI-го и начала XII-го столѣтій, несомнѣнно, были меньшихъ размѣровъ, о формахъ же ихъ мы не можемъ ничего сказать, такъ какъ ни одинъ изъ нихъ не сохранился до нашего времени.

Въ виду того, что Псковъ, какъ младшій братъ Новгорода, жилъ съ нимъ одною и тою же жизнью и во всемъ шелъ по его стопамъ, и искусство здѣсь шло по тому же пути и подвергалось

тѣмъ же вліяніямъ, какъ и въ Новгородѣ: „на чемъ старшіе здумаютъ, на томъ и пригороды станутъ“ — вотъ главная черта, легшая въ основу всей жизни Новгородско-Псковской общины.

Поэтому мы съ полнымъ правомъ можемъ разсматривать памятники Новгорода и памятники Пскова вмѣстѣ, не раздѣ-

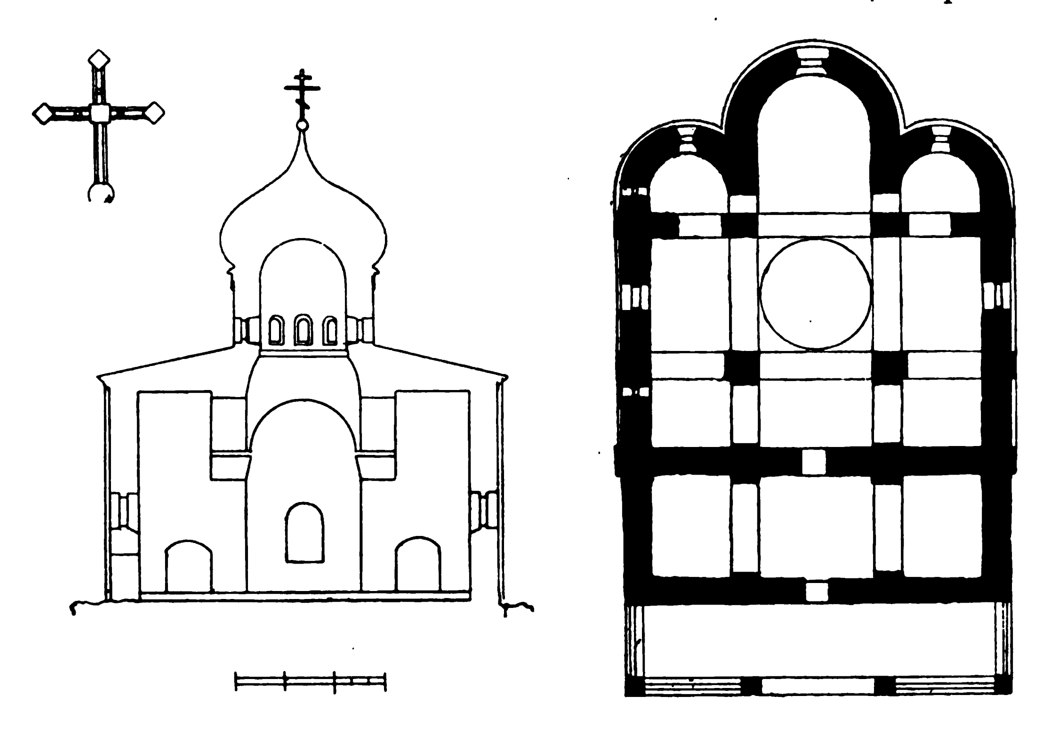


Рис. 45. Спасо-Мирожскій монастырь. Разрѣзъ. Рис. 46. Спасо-Мирожскій монастырь. Планъ.

ляя ихъ другъ отъ друга, и изучая по ихъ совокупности особенности цѣльнаго стиля Новгородско-Псковской архитектуры.

Такимъ образомъ мы можемъ теперь перейти прямо отъ Софійскаго собора въ Новгородѣ къ Спасо-Преображенскому собору въ Мирожскомъ монастырѣ, во Псковѣ, заложенному въ 1156-омъ году (рис. 45, 46 и 47).

Если Софійскій соборъ мало еще чѣмъ отличается отъ современныхъ ему построекъ кіевскихъ, то Спасо-Мирожскій соборъ носитъ на себѣ уже несомнѣнные слѣды особенностей мѣстныхъ, новгородскихъ.

Сложенный весь изъ плитняка, въ планѣ соборъ этотъ по прежнему представляетъ равноконечный крестъ. Но боковыя абсиды, не нуждающіяся въ значительной высотѣ, дѣлаются уже много

дущая на хоры. Она покрыта горизонтальными плитами, въ видѣ ряда уступовъ.

Хоры состоятъ изъ двухъ угловыхъ помѣщеній, покрытыхъ коробовыми сводами и соединенныхъ деревяннымъ переходомъ. Въ восточныхъ стѣнкахъ этихъ помѣщеній устроены ниши. Кромѣ

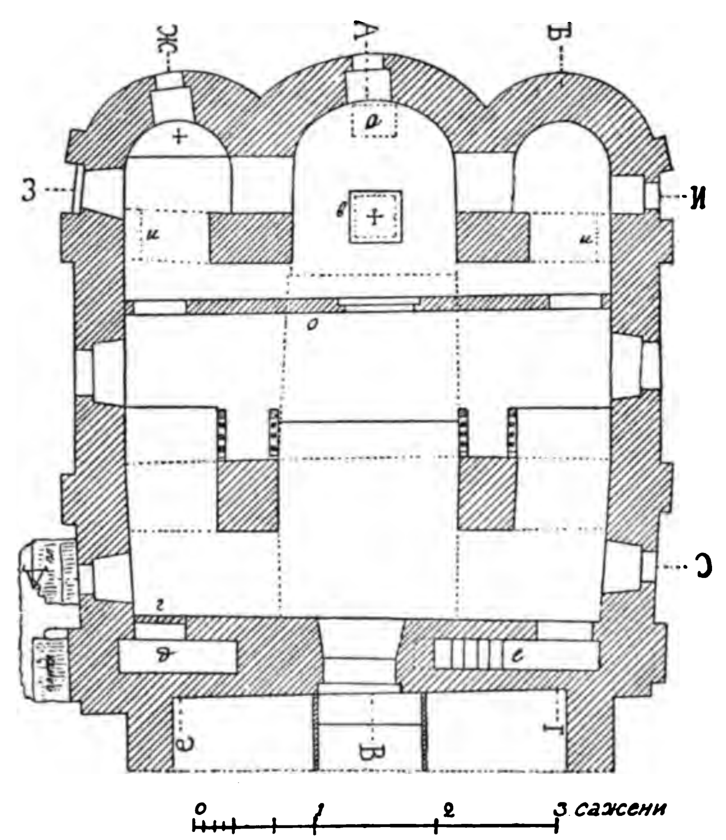


Рис. 50. Ц. св. Георгія въ Старой Ладогѣ. Планъ.

того, въ одномъ изъ нихъ сдѣланы въ толщѣ стѣны маленькія каморы.

Покрытіе церкви первоначально, повидимому, было посводное. Первоначальная форма оконъ имѣла видъ прямого полукруглаго проема, безъ всякихъ откосовъ.

Церковь Спасо-Нередицы, близъ Новгорода, построенная въ 1198 году, имѣетъ формы въ общемъ сходныя съ предыдущей, но западное отдѣленіе здѣсь расширено, а угловыя помѣщенія хоръ сдѣланы продолговатыми. Увеличена также и восточная часть храма удлиненіемъ къ востоку алтарныхъ абсидъ. Такимъ образомъ, планъ храма удлинился по направленію съ востока

на западъ, чтó и удержалось потомъ во всѣхъ позднѣйшихъ постройкахъ.

Чтò касается до наружнаго покрытія храма, то Горностаевъ и Прохоровъ предполагали, что кровля была восьмискатная, но, въ данномъ случаѣ, скорѣе, пожалуй, можно согласиться съ В. В. Сусловымъ, утверждающимъ, что покрытіе состояло изъ ряда небольшихъ двускатныхъ крышъ съ фронтонами надъ каждымъ дѣленіемъ фасада, такъ какъ, говоритъ онъ, и до настоящаго времени сохранились нѣкоторые признаки по-фронтонныхъ покрытій. Если же дѣйствительно это окажется такъ, то тогда мы можемъ усмотрѣть отсюда, что уже въ эту раннюю эпоху нашъ сѣверъ, принимая общій византійскій типъ церкви, трактуетъ его вполнѣ своеобразно, смотря на совокупность всѣхъ отдѣленій церкви, какъ на рядъ клѣтей, соединенныхъ въ одно цѣлое, то-есть, трактуетъ чисто каменный стиль съ точки зрѣнія своего привычнаго пріема деревянныхъ построекъ.

Переходя теперь къ памятникамъ тринадцатаго вѣка, начнемъ съ церкви Іоанно-Предтеченскаго женскаго монастыря, во Псковѣ, построенный около 1240-го года.

Сравнительно съ другими древними небольшими церквами Новгорода и Пскова, эта церковь имѣетъ нѣсколько сложный характеръ.

Вмѣсто обыкновенныхъ четырехъ внутреннихъ столбовъ, здѣсь мы видимъ шесть, изъ которыхъ два восточныхъ имѣютъ четыреугольную форму и приходятся за иконостасомъ, а другіе четыре круглые и стоятъ въ самой церкви. Своды западнаго отдѣленія церкви находятся на одной высотѣ со сводами другихъ отдѣленій, для хоръ же не сдѣлано никакихъ выемокъ, такъ что, повидимому, первоначальные хоры были деревянные, только съ каменною лѣстницей.

Къ западному фасаду церкви примыкаетъ одноэтажная пристройка, имѣющая значеніе притвора, или паперти.

Наружныя стѣны раздѣляются пилястрами, находящимися противъ внутреннихъ столбовъ храма, дѣля сѣверный и южный фасады на четыре части, а западный и южный—на три и вырисовывая, такимъ образомъ, внутреннюю конструкцію храма на его фасадахъ.

Надъ арками, перекинутыми съ круглыхъ столбовъ западнаго отдѣленія церкви, возвышаются два полыхъ барабана съ небольшими куполами.

Кромѣ того, нужно отмѣтить и самый матеріалъ, изъ котораго она построена, представляющій собою крѣпкую известковую тесаную плиту въ перемежку съ рядами четыреугольныхъ кирпичей изъ такой глины и такого обжига и цвѣта, какіе еще во Псковѣ не встрѣчаются, и имѣютъ большое сходство съ кирпичами голландскими и англійскими, чтб заставляетъ предположить, что это и есть кирпичъ вывозной изъ-за границы, тѣмъ болѣе, что вообще древнія псковскія постройки всѣ дѣлались изъ известковаго плитняка.

Рис. 51. Ц. Николы на Липнѣ.

Другой интересный памятникъ того же времени — церковь св. Николая на Липнѣ, близь Новгорода, построенная въ 1292 году (рис. 51). Въ планѣ она представляетъ собою квадратъ съ четырьмя столбами и съ одной алтарною абсидой. Такая замѣна трехъ абсидъ, встрѣчавшихся до сихъ поръ, одною, вѣроятно, образовалась постепенно. При маленькомъ масштабѣ боковыя полукруглыя абсиды должны были сильно затруднять строителей и потому были замѣнены прямоугольными.

Вообще, мы можемъ прослѣдить здѣсь, какъ, мало-по-малу, въ принятомъ изъ Византіи типѣ мѣстные строители вводятъ перемѣну за перемѣной, приноравливаясь то къ своимъ средствамъ, то къ удобству и потребностямъ молящихся и духовенства.

Такъ, восточные столбы мѣшали молящимся видѣть весь ходъ богослуженія, а священнослужители, выходя изъ алтаря со Святыми Дарами, желали находиться подъ изображеніемъ Христа, помѣщавшемся въ среднемъ куполѣ; поэтому строители перенесли иконостасъ за восточные столбы храма, введя, такимъ образомъ, въ алтарь все восточное отдѣленіе церкви. Такъ какъ въ такомъ видѣ помѣщеніе для алтаря оказалось ўже очень обширнымъ, то стали дѣлать восточное отдѣленіе церкви уже западнаго. Всѣ эти видоизмѣненія переходятъ затѣмъ и въ послѣдующія церкви. Въ тѣхъ случаяхъ, когда церковь имѣла пять куполовъ, средній куполъ и два западныхъ приходились надъ церковью, а два восточныхъ—надъ алтаремъ.

Кромѣ того, въ этой церкви мы видимъ еще одну особенность, не перешедшую въ другіе памятники. Въ фасадахъ ея исчезаютъ среднія пилястры, отвѣчавшія внутреннимъ столбамъ, а остаются только угловыя, отъ которыхъ, по линіи фронтона, идутъ украшенія, въ видѣ городковъ, а надъ ними перекинута трехлопастная арка; но такой пріемъ не понравился позднѣйшимъ строителямъ, такъ какъ здѣсь терялось соотвѣтствіе наружныхъ украшеній со внутренней конструкціею сводовъ, и куполъ какъ будто висѣлъ надъ церковью, самый же храмъ, лишенный привычныхъ для глаза вертикальныхъ дѣленій, терялъ свою стройность и казался преземистымъ и скучнымъ.

Судя по направленію верхнихъ украшеній фасадовъ и по слѣдамъ позднѣйшихъ угловыхъ накладокъ, можно заключить, что эта церковь первоначально была покрыта на восемь скатовъ, то-есть, двумя перпендикулярно-пересѣкающимися двускатными крышами, которыя потомъ такъ полюбились новгородцамъ, что рѣшительно вытѣснили прежнее по-арочное покрытіе и сдѣлались одною изъ типичныхъ чертъ новгородско-псковской архитектуры. Появленіе этихъ крышъ вмѣстѣ съ упомянутыми украшеніями въ видѣ городковъ, по всей вѣроятности, объясняется нѣмецко-романскимъ вліяніемъ, такъ какъ сходство ихъ съ крышами и такими же украшеніями на нѣмецкихъ постройкахъ, и притомъ не только на церквахъ, но даже и на частныхъ домахъ — бросается въ глаза съ перваго взгляда.

Церковь св. Михаила Архангела во Псковѣ, построенная въ 1339 году и сходная по своему плану съ Николо-Липнинской церковью, имѣетъ одну особенность отъ нея: подпружныя арки здѣсь нѣсколько выше слѣдующихъ за ними коробовыхъ сводовъ и немного уже столбовъ церкви. Эти арки, при незначительной высотѣ церкви, производили впечатлѣніе большей стройности всей постройки и давали болѣе легкій переходъ къ барабану. Такое устройство сводовъ стало затѣмъ практиковаться не только въ Новгородѣ и Псковѣ, но, какъ увидимъ далѣе, перешло и въ московскую архитектуру.

Уже вполнѣ выработавшійся типъ новгородско-псковской архитектуры представляетъ собою церковь Спаса-Преображенія на Торговой сторонѣ, въ Новгородѣ, построенная въ 1374 г. Это небольшая, одноабсидная церковь, дѣлящаяся по фасадамъ вертикальными линіями на три части, изъ которыхъ

каждая заканчивается вверху подфронтонными закругленіями. Алтарная абсида украшена вертикальными жгутиками, расходящимися вверху, у крыши, на двѣ арочки, между которыми идутъ полукруглыя ниши съ двумя углубленіями. Ниже этихъ мелкихъ арочекъ идутъ еще другія, крупнѣе, въ серединѣ которыхъ находятся также глухія полукруглыя впадинки. Барабанъ купола украшенъ рядомъ мелкихъ полукружій, подъ которыми внизу проходитъ рядъ кирпичей съ выпускными ребрами, а подъ нимъ опять идетъ рядъ еще болѣе мелкихъ арочекъ. Надъ окнами, сверхъ перемычекъ, идетъ полукруглый наличникъ съ горизонтальнымъ загибомъ; ниже его—рядъ кирпичей съ выпускными ребрами. Самыя окна имѣютъ двоякую форму: или въ видѣ продолговатаго отверстія, перекрытаго полуциркульной перемычкой, или же въ видѣ стрѣльчатой арки. Послѣдняя форма образовалась изъ первой уничтоженіемъ перемычки и выпускомъ кирпичей въ видѣ уступовъ, при завершеніи окна; уступы же эти слились подъ штукатуркой и образовали, такимъ образомъ, стрѣльчатую арку.

Снаружи стѣны церкви испещрены всевозможными украшеніями.

Къ подобному же типу относятся еще: церковь св. Θеодора Стратилата въ Новгородѣ (1360 г.), церковь Успенія на Волотовомъ полѣ (1350), церковь Іоанна Богослова, Петра и Павла, Успенія Параменскаго во Псковѣ и многія другія.

Разсмотримъ, наконецъ, еще одну церковь, св. Прокопія въ Новгородѣ, имѣющую особенную конструкцію сводовъ. Въ ней мы видимъ, вмѣсто обычныхъ четырехъ столбовъ, только три. Вслѣдствіе этого получилось довольно оригинальное и смѣлое устройство сводовъ. Правая подпружная арка передаетъ распоръ не на столбъ, какъ лѣвая, а на середину арки, перекинутой со столба на сѣверную стѣну церкви, за которою, надъ западнымъ отдѣленіемъ церкви идетъ коробовый сводъ.

IX.

Бросая теперь общій взглядъ на разсмотрѣнные нами остатки памятниковъ Новгородско-Псковской архитектуры, мы видимъ, что и сюда, такъ же, какъ и въ Кіевъ, былъ принесенъ общій византійскій типъ малой церкви съ равноконечнымъ крес-

томъ въ планѣ. Но новгородцы недолго оставались неукоснительно вѣрны этому типу. Вскорѣ же они стали приноравливать его къ своимъ потребностямъ, вкусамъ и средствамъ и, сообразно съ этимъ, дѣлать въ немъ измѣненія.

Прежде всего, они убавили высоту боковыхъ алтарныхъ абсидъ, замѣнили односкатное покрытіе угловыхъ частей церкви — двускатнымъ и стали избѣгать употреблявшихся въ византійской архитектурѣ тройныхъ оконъ съ колоннами и украшеній стѣнъ и барабановъ. Затѣмъ, стали покрывать угловыя помѣщенія коробовыми сводами въ перемежку, т.-е. нижнія помѣщенія покрывали по направленію съ сѣвера на югъ, а верхнія съ востока на западъ, и при этомъ стали уже смотрѣть вполнѣ своеобразно и на самый типъ церкви, трактуя его, какъ рядъ отдѣльныхъ клѣтей, соединенныхъ въ одно цѣлое, почему и покрывали церковь цѣлымъ рядомъ двухскатныхъ крышъ, съ фронтонами надъ каждымъ дѣленіемъ фасада.

Усвоивъ себѣ, такимъ образомъ, этотъ типъ храма и, такъ сказать, усыновивъ его, новгородцы стали акклиматизировать его. Большія окна въ церквахъ были здѣсь не по климату, такъ какъ оставлять ихъ открытыми не позволялъ холодъ, а вставлять слюду, а тѣмъ болѣе стекло, обходилось бы слишкомъ дорого; потому всѣ наружныя отверстія постепенно уменьшаются, а чтобы это не вредило количеству свѣта, являются въ окнахъ откосы, разсчетъ которыхъ былъ такъ хорошъ, что нерѣдко случалось въ послѣдствіи, что не въ мѣру ревностные прихожане, желая сдѣлать церковь свѣтлѣе, прорубали, взамѣнъ древнихъ оконъ съ откосами, болѣе широкія прямыя окна, и не только не прибавляли этимъ свѣта, а напротивъ убавляли его.

Такъ какъ, по принятому плану, помѣщенія хоръ и алтарныя абсиды оказались слишкомъ малы, въ сравненіи съ остальною частью церкви, то увеличили западную и восточную часть храма, вслѣдствіе чего онъ удлинился по направленію съ востока на западъ.

Съ XII-го вѣка въ подпружныя арки были введены дубовыя связи—продуктъ уже чисто русскаго зодчества.

Чѣмъ дальше, тѣмъ измѣненія шли все больше. Четырехугольные столбы, поддерживающіе арки, замѣнились круглыми; своды западной части храма стали дѣлаться на одной высотѣ съ другими частями, а къ западному фасаду пристраивается одноэтажная паперть. Полукруглыя боковыя абсиды

замѣняются прямоугольными, иконостасъ переносится за восточные столбы храма, и алтарь образуется изъ всего восточнаго отдѣленія храма вмѣстѣ со среднею абсидою. Такимъ образомъ получается типъ одноабсиднаго храма, — перемѣны, вызванныя, какъ мы выше видѣли, тоже мѣстными условіями и на столько вошедшія въ духъ русскаго зодчества, что повторялись и потомъ почти во всѣхъ русскихъ церквахъ.

Въ XIV вѣкѣ становится замѣтнымъ въ новгородско-псковской архитектурѣ западное нѣмецко-романское вліяніе, объясняющееся обширною торговлею, которую Новгородъ велъ съ Ганзейскимъ союзомъ и неопровержимо подтверждающееся какъ сходствомъ нѣкоторыхъ деталей съ соотвѣтствующими деталями построекъ въ сѣверной Германіи, такъ и неоднократными лѣтописными указаніями на нѣмецкихъ каменьщиковъ, работавшихъ въ Новгородѣ. Но это послѣднее вліяніе нисколько не носило характера слѣпого подражанія. Новгородцы выбирали здѣсь только то, что̀ соотвѣтствовало ихъ собственнымъ воззрѣніямъ, все же остальное быстро отбрасывали. Такъ, климатическія условія побудили ихъ, какъ мы видѣли, перенять у нѣмцевъ распространенный тамъ пріемъ покрытія восьмискатною крышею съ полудуговыми сводами, но, усвоивъ себѣ вполнѣ восьмискатную крышу, какъ мотивъ имъ близкій по деревянной архитектурѣ, чуждые для нихъ полудуговые своды они тотчасъ же замѣнили прежними коробовыми сводами, удержавъ, однако, въ видѣ украшенія подфронтонныя закругленія. Такъ что у нихъ выработался такой мотивъ: одинъ общій фронтонъ-щипецъ, украшенный по бокамъ фасада двумя полуарками и въ серединѣ— одною аркою; арки эти опираются на четыре плоскихъ пилястры; и это повторяется на всѣхъ четырехъ наружныхъ стѣнахъ церкви.

Одною изъ характернѣйшихъ чертъ псковскихъ церквей являются каменныя крыльца, примыкавшія къ западнымъ папертямъ. Первоначальный типъ ихъ представлялъ собою двѣ невысокихъ стѣны, соединенныхъ между собою коробовымъ сводомъ, который покрывался двухскатною крышею. Концы стѣнъ съ фасада обдѣлывались толстыми полуколоннами. Впослѣдствіи крыльца эти нѣсколько измѣнились. Они представляли собою два невысокихъ, толстыхъ, круглыхъ столба съ нѣкоторымъ переходомъ, въ родѣ капителей; съ этихъ столбовъ перекидывались двѣ арки на стѣны паперти, а третья — между столбами; сверху все это покрывалось

двускатною крышею. Крыльца эти, какъ увидимъ ниже, перешли потомъ и въ Московскую архитектуру и тамъ получили свое окончательное развитіе.

Мы видѣли уже, что не обладая большими техническими познаніями въ каменномъ дѣлѣ, новгородцы вскорѣ же отказались отъ большинства затруднявшихъ ихъ архитектурныхъ украшеній.

Въ Софійскомъ Новгородскомъ соборѣ, который строили, вѣроятно, еще не новгородскіе мастера, видны еще остатки украшенія алтаря, въ видѣ вертикальныхъ жгутиковъ (полуваликовъ, идущихъ отъ земли до крыши), но уже въ слѣдующихъ церквахъ до XIV столѣтія алтарныя абсиды остаются безъ украшеній. Позднѣе, когда каменное производство получило въ Новгородѣ нѣкоторое развитіе, снова алтари начинаютъ украшаться по завѣщаннымъ мотивамъ. Эти украшенія также состоятъ изъ тоненькихъ вертикальныхъ валиковъ, расходящихся вверху полуциркульными арочками. Болѣе сложный мотивъ такихъ украшеній мы видимъ въ одноабсидныхъ церквахъ. Это тѣ же вертикальные жгутики, но только наверху, у крыши, они расходятся на двѣ арочки, между которыми идутъ полукруглыя ниши съ двумя углубленіями. Ниже этого ряда мелкихъ арочекъ идутъ другія, болѣе крупныя, въ серединѣ которыхъ находятся также глухія полукруглыя впадинки.

Украшеніе церковныхъ барабановъ было тоже несложное. Первоначальныя украшенія барабана Софійскаго собора и современныхъ ему церквей не сохранились. Наиболѣе ранній изъ уцѣлѣвшихъ пріемовъ такихъ украшеній заимствованъ, повидимому, изъ нѣмецко-романской архитектуры и состоитъ изъ ряда полукружій, подъ которыми проложенъ рядъ кирпичей съ выпускными ребрами. Такой пріемъ продержался до XIV вѣка, затѣмъ, удержавшись въ основѣ, онъ нѣсколько видоизмѣнился: подъ рядомъ полукружій идетъ поясокъ съ треугольными углубленіями, или изъ ряда кирпичей съ выпускными ребрами, ниже — опять такой же поясокъ, или рядъ полукруглыхъ впадинокъ.

Чтò касается до куполовъ, то первоначальная ихъ форма была, безъ сомнѣнія, византійская, полуциркульная, но при частыхъ непогодахъ она оказалась крайне нецѣлесообразною; необходимо было приспособить ее такъ, чтобы какъ можно менѣе могла задерживаться дождевая вода и залежи снѣга. Поэтому,

прежде всего, куполъ получаетъ нѣкоторое заостреніе вверху; затѣмъ, чтобы, по возможности, защитить отъ сырости верхнюю часть барабана, бока купола раздвигаются—получается пучина, а такъ какъ при прежней высотѣ такая форма казалась бы сплюснутою, то весь куполъ вытягивается нѣсколько вверхъ, и такимъ образомъ, мало-по-малу, вырабатывается луковичная форма купола, имѣя при этомъ чисто русское, мѣстное происхожденіе, безо всякаго сторонняго вліянія, которое у насъ такъ любятъ видѣть вездѣ, при каждомъ хотя бы малѣйшемъ сходствѣ нашихъ произведеній съ иноземными, тогда какъ однѣ и тѣ же причины очень естественно могутъ породить сходные мотивы, безо всякаго заимствованія. Такъ и эти луковичные купола у насъ привыкли приписывать вліянію магометанскихъ построекъ, между тѣмъ какъ всѣ извѣстныя намъ подобныя покрытія относятся тамъ не ранѣе, какъ къ XVI и даже XVII вѣку—времени, когда у насъ этотъ пріемъ получилъ уже свое полное развитіе, начало же его нужно искать не позже XII вѣка, отъ котораго до насъ дошли уже новгородскія рукописи, съ изображеніемъ въ орнаментѣ церквей съ луковичными куполами. Гораздо проще объяснить появленіе такихъ куполовъ заимствованіемъ и нѣкоторымъ видоизмѣненіемъ чисто національнаго, нашего деревяннаго куба, который достаточно было сдѣлать только „округло", чтобы получилась форма луковичнаго купола. Подтвержденіемъ такого мнѣнія можетъ служить даже и самый способъ первоначальнаго покрытія этого купола—именно деревомъ, въ „крестообразную чешую", т.-е. такъ же, какъ покрывался и кубъ.

Одновременно съ луковичнымъ куполомъ, развилась у насъ другая, тоже вполнѣ національная форма покрытія и тоже заимствованная изъ деревянной архитектуры—шатровое покрытіе. Оно какъ нельзя болѣе отвѣчало и климатическимъ условіямъ и тѣмъ стремленіямъ къ высотѣ зданій, которыя такъ свойственны народамъ, живущимъ въ обширныхъ равнинахъ. Эти шатры, съ увеличеніемъ своей „округлости" превратились въ коническія покрытія.

Барабаны въ новгородской архитектурѣ всегда круглые и не имѣютъ въ основаніи своемъ четырехграннаго постамента, отвѣчающаго внутреннимъ парусамъ. Въ верхней части они украшены тягами и узорами, вродѣ описанныхъ нами выше.

Внутреннее устройство новгородско-псковскихъ церквей

отличается особенностью конструкціи ступенчатыхъ подкупольныхъ арокъ, поддерживающихъ главу храма. Псковскіе мастера, разошедшіеся потомъ по разнымъ краямъ Россіи, переносили съ собою и этотъ пріемъ, и мы встрѣтимъ его и въ московской архитектурѣ.

Переходя теперь къ детальнымъ наружнымъ украшеніямъ стѣнъ, мы видимъ, что стѣны нѣкоторыхъ новгородскихъ храмовъ испещрены различными вставными и высѣченными въ стѣнахъ крестами, нишами, образками и т. под. Всѣ эти украшенія часто разбиты настолько несимметрично, что появленіе ихъ едва ли можетъ считаться заранѣе обдуманнымъ украшеніемъ, да и дѣйствительно они никогда не носили такого характера. Кресты эти ставились: одни „на поклоненіе правовѣрнымъ людямъ“ и назывались поклонными, другіе „заупокой души“ и такъ и именовались заупокойными.

Поклонные кресты имѣли четырехконечную форму и вмазывались въ особыя круглыя или яйцевидныя ниши, обыкновенно у входа въ храмъ, на высотѣ человѣческаго роста. Они украшались иногда символическими рельефными изображеніями.

Изо всѣхъ этихъ крестовъ особенно замѣчателенъ, какъ по своимъ размѣрамъ, такъ и тѣмъ, что принадлежитъ къ числу немногихъ уцѣлѣвшихъ скульптурныхъ произведеній нашей старины, крестъ Новгородскаго Софійскаго собора (рис. 52).

Имѣя внѣшнія очертанія общія со всѣми новгородскими крестами, т.-е. четырехконечную форму съ сѣкироподобными концами, онъ весь украшенъ барельефами. Въ среднемъ четырехугольникѣ изображено Распятіе, въ верхнемъ концѣ — Благовѣщеніе, въ среднемъ лѣвомъ (отъ зрителя) — Рождество, въ среднемъ правомъ—Воскресеніе, въ нижнемъ—Вознесеніе. На крестѣ вырѣзано нѣсколько надписей, но почти всѣ ихъ невозможно теперь разобрать, какъ отъ дѣйствія времени, такъ и отъ грубости письма. Можно прочесть только, и то не всю, большую надпись идущую по каймѣ вокругъ креста, начиная съ лѣвой стороны, наравнѣ съ подножіемъ Распятія и кончая надъ крыльями ангела, въ правомъ верхнемъ углу, у барельефа Воскресенія. Надпись эта читается такъ: „... канъ бы к҃ртъ сеи в новѣ городѣ... повеліні҄емъ бълюбіваго пр҃еѡснаго архѣепкопа (а)лекзи҄ѧ и поставленъ на поклонениє правовѣрнымъ... де... бладыцѣ арх... кн.. Ѡлезіюда б҃гъ многа лѣт҃ издравиє и сп҃ниє и дѣтемъ его всему міру“.

[illegible]

[illegible] изображенныхъ на нихъ, какъ [illegible] что человѣкъ, [illegible] подъ духовнымъ [illegible] жизнь, всегда [illegible] носить въ [illegible] и память о Его праведной жизни на землѣ. [illegible] кресты напоминали проходящимъ, что души [illegible] отъ земли и подъ сводами храма, какъ дома [illegible] ждутъ праваго суда Всевышняго. И какъ самая [illegible] для людей неожиданностью, такъ и расположенie [illegible] на стѣнахъ церкви всегда неопредѣленно, безъ всякой [illegible]".

[illegible] этихъ крестовъ, новгородскія церкви украшались [illegible] полукруглыми и треугольными впадинками, квадратиками, [illegible] и т. под. Украшенія эти составляютъ иногда цѣлую группу съ образкомъ по срединѣ и съ навѣсикомъ сверху. Всѣ [illegible] украшенія, также какъ и кресты, были особенно распространены въ Новгородѣ, въ XIV-мъ и въ XV-мъ вѣкахъ; во Псковѣ же существовалъ обычай вставлять въ стѣны каменныя плиты съ надписями. Плиты эти были четырехугольныя, иногда съ закруг-

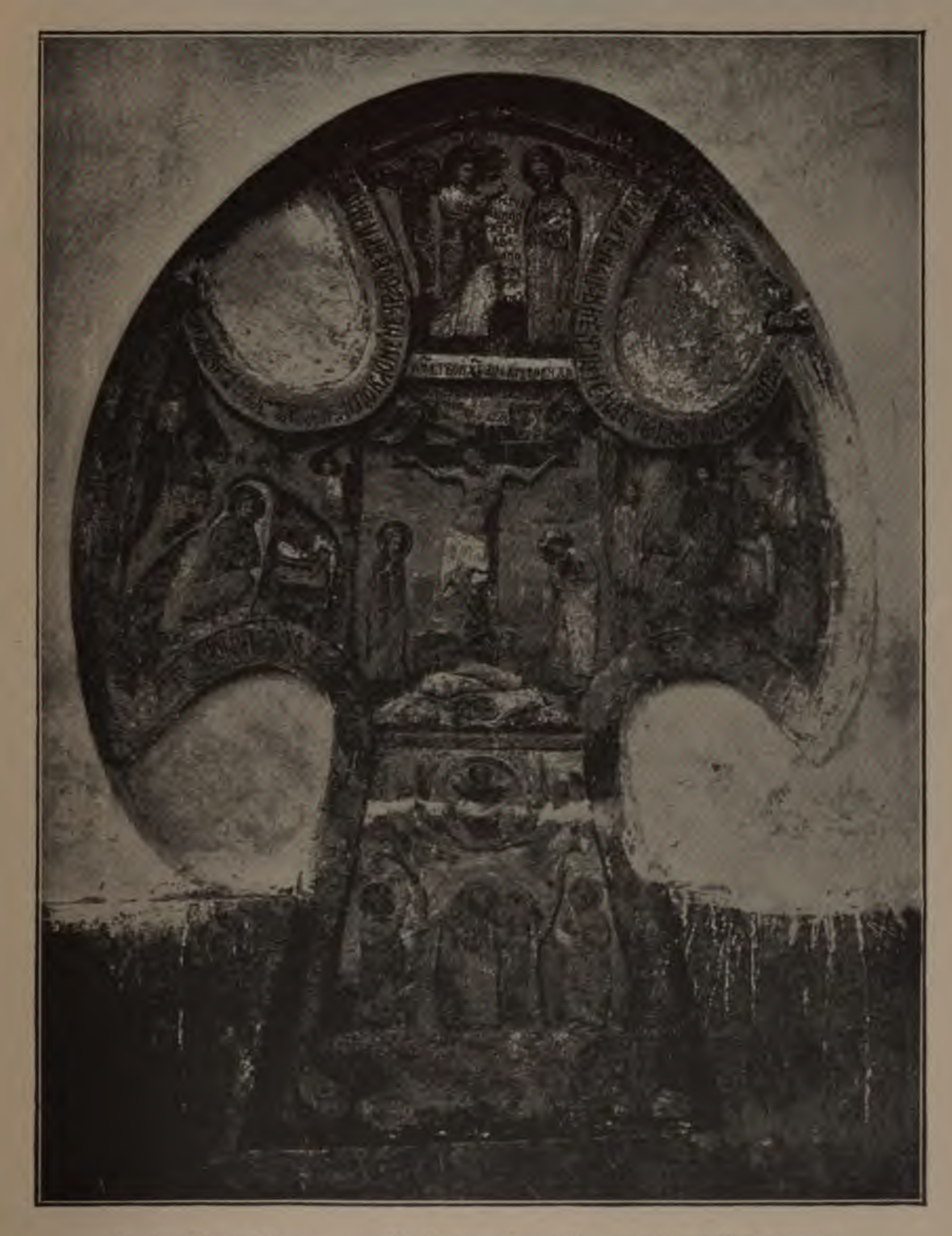


Рис. 52. Крестъ Новгородскаго Софійскаго собора. (По фотографіи г. Борщевскаго).

леніями вверху, и вмазывались не только въ наружныя, но и во внутреннія стѣны, иногда тоже въ особыхъ нишахъ, обыкновенно на высотѣ отъ одного до двухъ съ половиною аршинъ отъ земли, или отъ пола. Надписи касаются всегда или какихъ-либо событій, или же лицъ погребенныхъ у стѣнъ церкви. Въ серединѣ надписи помѣщался кругъ съ крестомъ, а сверхъ нея — изображеніе Троицы.

Полы въ новгородско-псковскихъ церквахъ дѣлались изъ плитняка, изъ дубовыхъ квадратныхъ плитъ, а позднѣе—изъ кирпича.

Стѣны клались, какъ мы видѣли, изъ плитняка съ прокладкою кирпичей. Приблизительно, черезъ три, или четыре ряда плитъ шелъ рядъ кирпичей, но порядокъ этотъ ежеминутно нарушался, и въ ряду кирпичей попадали плиты, а въ ряду плитъ — кирпичи. Булыжная кладка встрѣчается только въ основаніи церквей. Судя по позднѣйшимъ указаніямъ, стѣны строились „въ коробки", т.-е. выложенныя части закрывались досками, или лубкомъ до тѣхъ поръ, пока не высохнутъ, изъ опасенія вліянія непогоды на непросохшія стѣны.

Своды и арки клались изъ болѣе правильныхъ и тонкихъ плитъ, а нѣкоторые изъ нихъ, для большей легкости, сложены изъ горшковъ, и такой пріемъ ведетъ свое начало, очевидно, изъ глубокой древности, доказательство чему мы видѣли уже при разсмотрѣніи Спасо-Мирожскаго монастыря. Горшки эти не слѣдуетъ смѣшивать съ другими горшками-голосниками, имѣвшими тоже широкое распространеніе въ новгородско-псковской архитектурѣ. Существенная разница между ними заключается въ томъ, что горшки для сводовъ ставились вертикально, тогда какъ голосники вмазывались горизонтально, устьемъ не внизъ, а въ бокъ.

Какъ мы видѣли выше, еще въ кіевскихъ храмахъ попадались голосники, но здѣсь они имѣютъ гораздо большее распространеніе.

Въ Новгородскомъ Софійскомъ соборѣ найдены три голосника—два изъ нихъ помѣщены на двухъ столбахъ, раздѣляющихъ двойную арку, вдвинутую въ большой сводъ надъ хорами, третій же находится въ одной изъ пазухъ подкупольныхъ сводовъ собора. Понятно, это лишь случайно уцѣлѣвшіе остатки отъ несравненно большаго количества такихъ голосниковъ, разсѣ-

янныхъ по стѣнамъ всей церкви, какъ мы видимъ на примѣрахъ другихъ церквей.

Назначеніе ихъ заключалось въ томъ, чтобы поглощать звуковыя волны тамъ, гдѣ онѣ встрѣчаютъ косую плоскость, отражающую ихъ обратно внизъ, какъ, напримѣръ, въ пятахъ сводовъ и арокъ и въ самой срединѣ сферическаго свода, который иначе собиралъ бы всѣ звуки въ одну точку, подобно тому, какъ вогнутое зеркало собираетъ лучи свѣта. Такая же необходимость въ подобномъ приспособленіи являлась и тамъ, гдѣ волны встрѣчали прямую плоскость, но такую, которая отражала звукъ опять-таки въ своды, откуда онъ снова отбрасывался бы внизъ, запаздывая здѣсь еще болѣе и, смѣшиваясь съ прямо приходящими звуками, производилъ бы ужасную какофонію, вродѣ той, какую приходится наблюдать теперь во многихъ мѣстахъ Храма Христа Спасителя въ Москвѣ. Но предки наши не потерпѣли бы подобнаго явленія, да и понятно, что у нихъ особенно сильно была развита потребность сохранить ясность звука, такъ какъ, прежде всего, къ богослуженію они относились съ полнымъ вниманіемъ, вникая въ каждое слово молитвы, что̀ при плохомъ резонансѣ было бы невозможно, а кромѣ того, они и привыкли къ хорошему резонансу, ибо большинство церквей у насъ были деревянныя, способствовавшія звучности по самому роду матеріала, а своими прямыми углами образовывавшія тѣ же голосники.

Изученіе нашихъ русскихъ голосниковъ приводитъ къ слѣдующимъ результатамъ: они имѣли постоянно одну и ту же форму, которая, притомъ, была не случайная и, повидимому, зависѣла отъ объема и формы тѣхъ горшковъ, которые назначались для сводовъ. Замѣчательно, что иногда въ одной и той-же церкви и даже въ одномъ и томъ же мѣстѣ встрѣчаются голосники разныхъ размѣровъ. Въ стѣну, какъ уже сказано, они закладывались въ горизонтальномъ положеніи и помѣщались, по большей части, на значительной высотѣ. Въ нѣкоторыхъ церквахъ голосники встрѣчаются лишь подъ арками, въ другихъ — только въ пазухахъ сводовъ, а въ третьихъ—и въ томъ и въ другомъ мѣстѣ и еще въ барабанѣ купола, между оконъ, а въ иныхъ, кромѣ того, и въ самомъ закругленіи купола, надъ окнами.

Можно думать, что въ началѣ они такъ и были во всѣхъ этихъ четырехъ мѣстахъ каждой церкви, а потомъ закрыты или безо всякой причины, по невѣждеству реставраторовъ, или же,

[illegible]

[illegible] и [illegible]

[illegible] можно [illegible]

[illegible] и другой [illegible]

[illegible] въ [illegible]

[illegible]

[illegible] устройствѣ въ
[illegible] и главною
[illegible] въ нас-
[illegible]
[illegible] въ
[illegible] па-
[illegible] писате-
[illegible] —она сос-
[illegible] кото-
[illegible] ками. По-
[illegible] потому
[illegible] какъ
[illegible] какъ

ОСТРОМ... ...ГЕЛІЕ.

Образецъ древне-сла... ...ой письменности XI вѣка

чтобы дать мѣсто фрескамъ. Поэтому присутствіе наибольшаго числа голосниковъ, въ разныхъ мѣстахъ церкви, и притомъ еще правильно расположенныхъ, всегда можно считать признакомъ лучшей сохранности церкви.

Главное мѣсто голосниковъ—на сѣверной, южной и западной стѣнахъ церкви, надъ большими арками. На восточной стѣнѣ ихъ почти никогда не бываетъ, а если и встрѣчаются, то въ очень небольшомъ количествѣ, и притомъ бываютъ расположены не рядами, а какъ попало.

Количество голосниковъ всегда различно, и, кажется, на это не было постоянныхъ правилъ. Впрочемъ, можно замѣтить, что чѣмъ тщательнѣе построена церковь, тѣмъ правильнѣе и симметричнѣе расположены ряды ея голосниковъ. Въ большинствѣ случаевъ, сѣверная и южная стѣны содержатъ одно и то же число рядовъ и въ нихъ опредѣленное число голосниковъ, западная же стѣна почти всегда имѣетъ другое расположеніе и другой счетъ. Наиболѣе часто встрѣчается расположеніе голосниковъ въ видѣ шахматной доски.

Въ акустическомъ отношеніи голосники дѣйствительно соотвѣтствуютъ своему назначенію, такъ какъ въ церквахъ, гдѣ они находятся, мы встрѣчаемъ всегда очень хорошій резонансъ, не смотря на самую невыгодную для звука колодцеобразную форму этихъ церквей.

X.

Теперь остановимся нѣсколько на вопросѣ объ устройствѣ въ нашихъ древнихъ церквахъ преграды между алтаремъ и главною церковью. Такіе иконостасы, какіе мы видимъ въ церквахъ въ настоящее время, явились сравнительно поздно. По нѣкоторымъ даннымъ можно заключить, что первое ихъ появленіе относится къ концу XIV-го, или къ началу XV-го вѣка. Въ христіанскихъ памятникахъ первыхъ вѣковъ, по свидѣтельству церковныхъ писателей, алтарная преграда является совсѣмъ сквозною,—она состоитъ изъ невысокой рѣшетки съ промежутками, для прохода, которые, вмѣсто глухихъ закрытыхъ дверей, закрывались завѣсами. Подобныхъ алтарныхъ преградъ не дошло до нашего времени, потому что матеріалъ ихъ или представлялъ собою мало прочности, какъ дерево, или же былъ употребленъ потомъ на другія цѣли, какъ

ОСТРОМИРОВО

Образецъ дре ... XI вѣка

ОСТРОМИРОВО ЕВАНГЕЛІЕ.

Образецъ древне-славянской письменности XI вѣка.

ОСТРОМИРОВО ЕВАНГЕЛІЕ.
Образецъ древне-славянской письменности XI вѣка.

мѣдь и серебро, Но что подобныя невысокія преграды замѣняли теперешніе иконостасы, лучше всего подтверждается остатками древней фресковой росписи, встрѣчаемыми на той сторонѣ алтарныхъ столбовъ, къ которой теперь плотно прислонены деревянные иконостасы, и которая, слѣдовательно, прежде была открыта, не говоря уже о томъ, что при высокихъ иконостасахъ не было бы смысла такъ роскошно украшать всю восточную стѣну алтаря, большая часть которой была бы скрыта отъ взоровъ молящихся.

На упоминавшейся нами раньше мозаикѣ Михайло-Златоверхаго монастыря въ Кіевѣ, представляющей Таинство Евхаристіи, сохранилось изображеніе такой алтарной преграды (рис. 53).

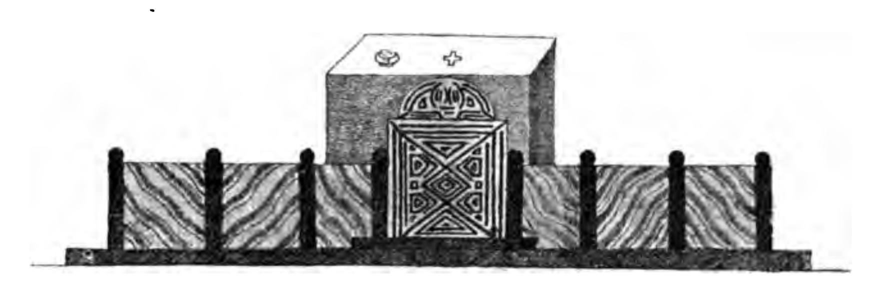


Рис. 53. Древняя алтарная преграда.

Какимъ образомъ совершился у насъ переходъ отъ алтарныхъ преградъ къ высокимъ иконостасамъ, ясныхъ указаній мы не имѣемъ. Вѣроятно, это произошло постепенно. На низкой преградѣ стали помѣщать иконы — явился первый ярусъ иконостаса, за нимъ послѣдовалъ второй; въ новыхъ церквахъ стали ставить уже полные иконостасы, а затѣмъ ими замѣнили преграды и въ старыхъ церквахъ. Тогда на эти полные иконостасы перешла и вся прежняя стѣнопись, т.-е. все ея содержаніе, или весь Деисусъ.

Подъ словомъ „Деисусъ" теперь обыкновенно разумѣютъ три фигуры: Спасителя, Богоматери и Іоанна Предтечи, но, собственно говоря, „Деисусъ, или Моленіе есть цѣлая композиція, принадлежащая алтарю, его сводамъ и стѣнамъ, какъ главное изображеніе земной церкви, возносящей непрестанно свои мольбы Богу черезъ своихъ верховныхъ ходатаевъ и заступниковъ. Именно въ этомъ значеніи божественнаго сліянія церкви земной и церкви небесной и въ непосредственной связи земной церкви съ

ея главою—Христомъ, Деисусъ есть основная тема стѣнописи и иконныхъ украшеній церкви, и потому дѣлается въ эпоху установленія церковной росписи основой всякаго рода композицій, а затѣмъ и главною темою иконостасовъ. Именно Деисусъ придаетъ ряду священныхъ изображеній требуемое единство и идеальный смыслъ: то, чтò было бы, помимо этого единства, картиною, становится иконою, т.-е. священнымъ руководителемъ молебщика въ его мысляхъ".

Какъ прежде стѣнопись, такъ теперь иконостасъ сталъ представлять въ своихъ изображеніяхъ всю исторію Христовой церкви, начиная съ обѣтованій и пророчествъ и кончая Вторымъ Пришествіемъ. Всѣ лики святыхъ писались здѣсь съ преклоненными къ Спасителю главами. Съ одной стороны, по толкованію Церкви, это выражаетъ ихъ вниманіе къ нашимъ молитвамъ, а съ другой — благоговѣйное моленіе за насъ передъ Господомъ. Согласно съ такимъ взглядомъ, три верхнихъ яруса представляютъ намъ участіе всей церкви въ нашей молитвѣ. На самомъ верху праотцы и пророки преклоняются передъ Богомъ-Отцомъ; въ слѣдующемъ ярусѣ пророки, держа въ рукахъ свитки своихъ пророчествъ, преклоняются предъ иконою Знаменія Богородицы, „которая представляетъ въ лонѣ своемъ образъ родившагося отъ нея Сына Божія", предреченнаго этими пророками; въ третьемъ ярусѣ Самъ Господь, „въ образѣ вѣчнаго Архіерея Своей Церкви", возсѣдаетъ на престолѣ славы, посреди апостоловъ, имѣя по сторонамъ Богоматерь и Іоанна Предтечу; четвертый сверху ярусъ занимаютъ двунадесятые праздники и, наконецъ, пятый, или нижній ярусъ занимаютъ мѣстныя иконы Спасителя и Богоматери, храмовую и другія особочтимыя иконы. Кромѣ того, почти во всѣхъ храмахъ надъ верхнимъ ярусомъ иконостаса мы видимъ изображеніе Распятія съ Предстоящими, или Спаса Нерукотвореннаго, или же Воскресенія Христова.

Чтò касается до царскихъ вратъ, то въ древности, въ Новгородѣ, они были двухъ родовъ.

Одни изъ нихъ были досчатыя, двухстворчатыя, съ полукружіемъ вверху. Обыкновенно на нихъ писались иконы Благовѣщенія и четырехъ Евангелистовъ; столбцы при вратахъ были четвероуголные, тоже иконописные. На нихъ, въ нѣсколькихъ небольшихъ отдѣленіяхъ, со всѣхъ сторонъ изображались: на правомъ столбцѣ — Спаситель, а на лѣвомъ — Богоматерь, оба

съ особочтимыми святыми. Надъ вратами иногда устраивался полукруглый подзоръ, называемый сѣнью. На этихъ подзорахъ вырѣзывался сквозной небольшой крестъ съ предстоящими архангелами, и изображалась св. Троица, ниже ея—Таинство Евхаристіи.

Другой видъ царскихъ вратъ—съ накладною мелкою рѣзьбою. Въ нихъ вставлялись также небольшія иконы: Благовѣщенія и Евангелистовъ, въ рѣзныхъ рамкахъ, часто въ видѣ церковокъ. Такія врата также украшались подзорами, но особыхъ столбцовъ часто не имѣли.

XI.

Первое время по введеніи христіанства въ Россіи, народъ, по примѣру Византіи, сзывался къ богослуженію ударами въ било. Било это, образецъ котораго сохранился до нашего времени въ Геѳсиманскомъ скиту Троице-Сергіевой лавры, представляло собою березовую доску, длиною въ два аршина семь вершковъ, шириною въ два вершка и толщиною въ $^5/_8$ вершка, съуживающуюся къ краямъ. Въ семи вершкахъ отъ каждаго края продѣлывалось по отверстію, а въ серединѣ была выемка, за которую брали било лѣвою рукою, держа его нѣсколько наискось и били по нему въ разныхъ мѣстахъ молоткомъ. Изображеніе подобнаго била находится въ лицевомъ житіи преподобнаго Сергія, гдѣ представленъ монахъ, ударяющій въ ручное било, а внизу подпись „Возвѣстиша же святому, блаженный повелѣ въ било ударити".

Звукъ этихъ билъ, по свидѣтельству слышавшихъ ихъ, былъ гораздо пріятнѣе для слуха, чѣмъ звонъ нашихъ колоколовъ; были люди достигавшіе въ этомъ дѣлѣ большого искусства. Они „стучали въ него сперва медленно, потомъ скоро и живо, съ повышеніемъ и пониженіемъ звуковъ, съ ихъ игривою перестановкою, съ быстрымъ переходомъ отъ нисшихъ тоновъ къ высокимъ и наоборотъ, или медленнымъ ихъ переводомъ чрезъ полутоны съ постепеннымъ замираніемъ до совершеннаго прекращенія и съ неожиданнымъ воскресеніемъ ихъ къ новой живости и силѣ".

Вмѣсто деревянныхъ билъ употреблялись иногда желѣзныя.

Пока колокола замѣнялись билами, понятно, не было ни-

какой надобности въ какомъ-либо особомъ сооруженіи для нихъ. Ихъ вѣшали просто у входныхъ церковныхъ дверей.

Что̀ касается до колоколовъ, то они встрѣчаются на Руси тоже съ самой глубокой древности. Въ развалинахъ Десятинной церкви былъ найденъ колоколъ; о колоколахъ же упоминаетъ и лѣтопись, еще подъ 1066 годомъ: „Приде, говорится тамъ, Всеславъ и взя Новгородъ и колоколы съима у святыя Софіи". Но колокола эти были рѣдки и невелики, что̀ видно и по колоколу Десятинной церкви и изъ того, что ихъ брали съ собою, въ видѣ добычи, вмѣстѣ съ другими цѣнностями, такъ что для нихъ, вѣроятно, тоже не требовалось какихъ-нибудь монументальныхъ сооруженій, а вѣшались они просто на перекладинѣ, укрѣпленной на столбахъ (рис. 54 и 55).

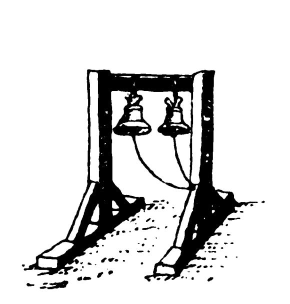
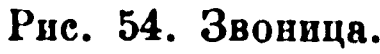



Рис. 54. Звоница.

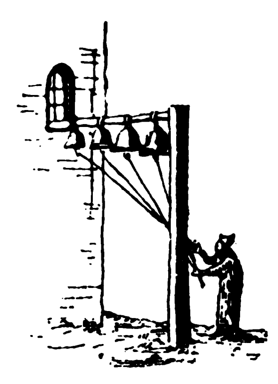


Рис. 55. Звоница.

Несомнѣнно, что древнѣйшей и первоначальной ѳормой русской колокольни была деревянная звоница на столбахъ, покрытая одною двускатною крышей, или же цѣлымъ рядомъ такихъ крышъ. Эта простѣйшая ѳорма удержалась у насъ весьма долго, такъ что мы встрѣчаемъ ее въ XVI и даже въ XVII столѣтіяхъ.

Простѣйшею и, вмѣстѣ съ тѣмъ, древнѣйшею ѳормою каменной колокольни является однопролетная, или двухпролетная звоница съ полукруглыми арочными перекрытіями и съ двускатной невысокой крышей, ставившаяся на одной изъ стѣнъ самой церкви (рис. 56). Эта ѳорма, перешедшая къ намъ изъ Византіи, и послужила зерномъ для развитія чисто-русскаго типа колокольницъ. Образчикомъ ея можетъ служить звоница при церкви Андрея Стратилата въ Новгородскомъ Кремлѣ, относящаяся

къ XIV-ому вѣку. Образчикомъ подобной же двухпролетной формы можетъ служить звоница Ивановскаго монастыря во Псковѣ, XII-го вѣка. Форма эта сохранялась такъ долго, что мы встрѣчаемъ ее даже въ XVI вѣкѣ, въ Дьяковской церкви, съ тою только разницею, что здѣсь всѣ детали носятъ уже чисто русскій характеръ.

Съ теченіемъ времени, двупролетная звоница развивается и въ вертикальномъ и въ горизонтальномъ направленіяхъ, и ставится

Рис. 56. Псковская звоница. (По Далю).

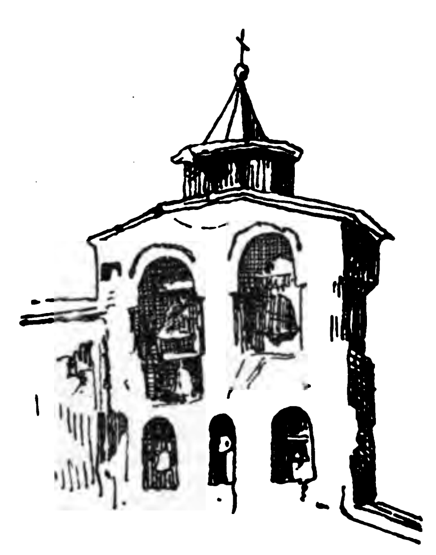


Рис. 57. Звоница Мирожскаго монастыря. (По Горностаеву).

уже отдѣльно отъ церкви, причемъ перестаетъ именоваться звоницей, а зовется колокольницей.

Примѣръ подобной колокольницы мы встрѣчаемъ при церкви Успенія Пароменской. Восточный фасадъ ея, въ видѣ высокой стѣны, представляетъ вверху столбы, покрытые арками, которые, въ зависимости отъ величины колоколовъ, имѣютъ различную ширину пролета.

Къ нижней части колокольницы стали придѣлывать потомъ еще три стѣны, образуя, такимъ образомъ, особое помѣщеніе, служившее, въ одно и тоже время, и упорами для колокольницы и мѣстомъ для кладовыхъ, амбаровъ и т. под. Пристройки эти крылись односкатной крышей, на которой дѣлался помостъ для звонарей. Иногда такія помѣщенія пристраивались съ одной стороны колокольницы въ одинъ этажъ, а съ другой—въ два этажа.

Какъ болѣе сложный и художественный типъ подобныхъ сооруженій, является колокольница Новгородско-Софійскаго собора, построенная въ 1439 году, правда, не вся одновременно (рис. 58). Она состоитъ изъ трехъ-этажнаго помѣщенія, наверху

Рис. 58. Колокольница Новгородско-Софійскаго собора.

котораго, на одной стѣнѣ, возвышается пять арокъ; средняя изъ нихъ выше и шире остальныхъ. На крышѣ, у основанія арокъ, сдѣланъ помостъ для звонарей. Судя по плану Новгорода на одной древней иконѣ, каждая арка была покрыта двускатною крышею, а надъ среднею аркой возвышался высокій крестъ.

XII.

При обзорѣ развитія архитектуры въ Кіевской области, мы не останавливались на крѣпостныхъ сооруженіяхъ, такъ какъ хотя тамъ и были когда-то старѣйшія въ Русской землѣ каменныя стѣны, какъ въ Бѣлогородкѣ (990 г.) и въ Кіевѣ (1037 г.), но, къ сожалѣнію, тяжелыя для этого края времена наложили на нихъ свою безпощадную руку, тогда какъ здѣсь мы имѣемъ любопытнѣйшія развалины каменнаго городища въ Старой Ладогѣ. Эта крѣпость, построенная въ началѣ XII вѣка, имѣетъ, въ данномъ случаѣ, первенствующее значеніе, какъ памят-

никъ, дошедшій до насъ почти въ первоначальномъ своемъ видѣ (рис. 59).

„Передъ нами, пишетъ изслѣдователь этой крѣпости, Н. Е. Бранденбургъ, рисуется пятибашенная каменная твердыня, нѣс-

Рис. 59. Раскатная башня въ Рюриковой крѣпости.

колько напоминающая характеръ древнихъ итальянскихъ укрѣпленій, съ ихъ башнями по угламъ и по серединѣ длинныхъ фасовъ, но получившая примѣнительно къ конфигураціи занятаго ею пункта, форму вытянутаго треугольника.

Изъ числа башенъ, три угловыхъ—круглыя, обнесены низкимъ, слегка наклоннымъ цоколемъ и отдѣлявшимъ послѣдній неболь-

шимъ полукруглымъ карнизомъ, а изъ остальныхъ двухъ боковыхъ: одна (западная) — четырехугольная, а другая (восточная) — въ видѣ закругленнаго спереди прямоугольника.

Башни соединялись каменными, увѣнчанными рядомъ зубцовъ стѣнами, и все сооруженіе облицовано было тесаной плитой и покрыто деревянными крышами. Рядъ бойницъ со сводчатыми за ними амбразурами, расположенныхъ въ одну линію на протяженіи стѣнъ ограды и цѣлая система таковыхъ же, устроенныхъ въ различныхъ этажахъ всѣхъ пяти башенъ, а также линія стѣнныхъ зубцовъ, составляли всѣ приспособленія крѣпости для пассивной обороны метательнымъ оружіемъ. Наружное сообщеніе производилось черезъ проѣздныя ворота въ боковой западной башнѣ и малый потайной выходъ—въ башнѣ юго-западной, а для обезпеченія гарнизона водою былъ устроенъ подъ другой боковой башней (на Волховѣ) колодезь, совершенно скрытый отъ непріятеля.

Таковы въ самыхъ общихъ чертахъ планъ и конструкція всей постройки въ ея первоначальномъ видѣ, сооруженіе которой, по всей вѣроятности, не обошлось безъ участія иностранныхъ мастеровъ господствовавшей тогда на Западѣ романской школы, занесшихъ изъ Новгорода и Пскова вліяніе романскаго стиля даже въ Ростово-Суздальскую область. Быть можетъ даже, что и самая постройка производилась тѣми странствующими артелями вольныхъ каменьщиковъ, которыя существовали тогда на Западѣ, такъ какъ Новгородцы издревле славились лишь плотничествомъ, и едва ли имъ было по силамъ справиться однимъ съ такою задачей въ спеціальной области каменнаго дѣла, какой являлось возведеніе Ладожской крѣпости.

Какъ бы то ни было, но останавливаясь съ удивленіемъ передъ огромной массой труда и матеріала, затраченныхъ на возведеніе этой неприступной для своего времени твердыни, нельзя однако не замѣтить, что капитальность всего сооруженія не выдержана во всѣхъ его частяхъ въ одинаковой степени, и что строителями недостаточно оцѣнены были мѣстныя грунтовыя условія, о чемъ могутъ свидѣтельствовать такіе факты, какъ своеобразная конструкція стѣнъ ограды, не имѣвшихъ подъ собою надежнаго основанія, характеръ разрушенія ихъ въ разныхъ мѣстахъ на западномъ и восточномъ фасахъ (опалзываніе и смѣщеніе массивовъ кладки), паденіе средней восточной башни и обнаруженное раскопками въ нѣкоторыхъ мѣстахъ отсутствіе твердаго матирика

подъ слабыми фундаментами стѣнъ, вмѣсто котораго оказались еще почвенные слои.

Что̀ касается башенъ, за исключеніемъ средней восточной, уже несуществующей, то колоссальные остатки ихъ, сохранившіеся до нашихъ дней, въ особенности башенъ Стрѣлочной и Климентовской, свидѣтельствуютъ о незыблемой прочности этихъ гигантскихъ сооруженій, на которую, повидимому, и были обращены главнѣйшія заботы строителей, стремившихся сдѣлать эти твердыни несокрушимыми".

Бросая общій взглядъ на разсматриваемыя нами каменныя крѣпостныя сооруженія, мы замѣчаемъ, что при сооруженіи первыхъ каменныхъ оградъ, т.-е. до введенія огнестрѣльнаго оружія, стѣны дѣлались очень высокія и толстыя, такъ что главная надежда защитниковъ крѣпости возлагалась именно на нихъ, а не на живую оборону, которая ограничивалась только дѣйствіемъ съ вершины стѣнъ. Высота стѣнъ соразмѣрялась съ важностью укрѣпленнаго пункта, толщина же, главнымъ образомъ, опредѣлялась шириною стѣны при ея вершинѣ, чтобы на ней могло помѣститься необходимое число стрѣлковъ.

Введеніе огнестрѣльнаго оружія нисколько не отразилось на толщинѣ стѣнъ, только высота ихъ стала меньше, но при этомъ онѣ много выиграли въ отношеніи живой обороны: въ толщѣ ихъ начали устраиваться различныя помѣщенія для орудій и для стрѣлковъ, явились въ стѣнахъ нижніе, или подошвенные, средніе и верхніе бои.

Сообщеніе съ вершиною стѣны производилось посредствомъ каменныхъ и деревянныхъ лѣстницъ, называвшихся каменными и лѣстничными всходами, или взлазами.

Стѣны г. Пскова имѣли мѣстами съ наружной стороны упоминавшіеся уже выше полукруглые выступы, называвшіеся персями, или першами.

Начало употребленія ихъ неизвѣстно, но оно предшествовало введенію у насъ огнестрѣльнаго оружія. Перси дѣлались одинаковой высоты со стѣною и служили хорошимъ помѣщеніемъ для метательныхъ машинъ, а впослѣдствіи и для орудій, которыми оттуда можно было оборонять впередилежащую мѣстность въ разныхъ направленіяхъ.

Слѣдуетъ замѣтить, что, въ отличіе отъ старинныхъ крѣпостей у другихъ народовъ, у насъ никогда не прибѣгали, при со-

написаны по византійскимъ образцамъ, но уже русскими мастерами новгородской школы,—это вполнѣ подтверждается подписями подъ нѣкоторыми изъ нихъ, написанными на славян-

Рис. 60. Остатки фресокъ Спасо-Мирожскаго монастыря.

Рис. 61. Фреска Спасо-Мирожскаго монастыря.

Рис. 62. Фреска Новгородскаго Софійскаго собора.

скомъ языкѣ, притомъ современнымъ почеркомъ, какъ, напримѣръ, подпись: „Господи, помози рабу своему“.

Мы раньше уже встрѣчались съ мозаикою, исполненною

русскими мастерами въ Михайловскомъ монастырѣ, въ Кіевѣ, но то было одиночное произведеніе; здѣсь же мы имѣемъ роспись цѣлаго храма.

Большая часть этихъ фресокъ разрушена въ 1780 году, но тѣмъ не менѣе, остались настолько значительныя части ея, что по нимъ можно опредѣлить главнѣйшія черты первоначальной росписи.

Въ центрѣ купола изображенъ сидящимъ на радугѣ Господь-Вседержитель съ благословляющей десницей; въ лѣвой рукѣ

Рис. 63 и 64. Стѣнопись въ церкви св. Георгія въ Старой Ладогѣ.

Онъ держитъ свитокъ. Это изображеніе окружено радужнымъ ореоломъ (сіяніемъ славы), который поддерживаютъ руками восемь ангеловъ, обращенныхъ попарно другъ къ другу и взирающихъ на Вседержителя.

Ниже идетъ второй рядъ изображеній. Здѣсь, съ восточной стороны, представлена Богоматерь съ молитвенно воздѣтыми руками. По бокамъ Ея — два ангела съ красными крыльями, въ одной рукѣ у нихъ жезлы, а другою они указываютъ на изображеннаго въ куполѣ Господа. Далѣе, въ ряду этихъ изображеній, по кругу барабана, идутъ двѣнадцать апостоловъ. Между ними—стилизованныя деревья.

Вмѣстѣ взятыя изображенія эти представляютъ собою иконографическія формы Вознесенія Господня; но здѣсь мысль художника переходитъ уже отъ этого сюжета къ общей идеи церкви, предъизображенной въ пророчествахъ Ветхаго Завѣта, и по-

тому ниже апостоловъ, въ барабанѣ же купола, между окнами, изображены пророки съ развернутыми свитками въ рукахъ. Среди нихъ представлены царь Давидъ, царь Соломонъ, Михей и другіе. Надъ изображеніями пророковъ написаны арочки съ растительнымъ орнаментомъ въ видѣ завитковъ.

Рис. 65. Изображеніе св. Георгія въ Старой Ладогѣ.

Въ полукуполѣ сѣверной абсиды церкви находится колоссальное поясное изображеніе Архангела Гавріила, въ княжеской одеждѣ, съ жезломъ въ правой рукѣ; въ сводѣ южной абсиды— такое же изображеніе Архангела Михаила, съ державою въ лѣвой рукѣ и со строгимъ выраженіемъ лица.

Въ алтарномъ полукружіи представлено было Таинство Евхаристіи, но отъ него уцѣлѣли только части престола, одна нога Спасителя и одна апостола. Ниже изображены святители.

Все это совершенно сходно съ росписями другихъ древнихъ храмовъ; особенность же здѣсь представляетъ изображеніе св. Георгія, съ южной стороны алтаря. (Рис. 65.) Онъ представленъ на бѣломъ конѣ, въ воинской кольчугѣ и въ красномъ развѣвающемся плащѣ, со щитомъ въ лѣвой рукѣ и съ копьемъ — въ правой. Подъ конемъ святого змѣй, готовый поглотить стоящую возлѣ

него царевну. Въ сторонѣ виденъ дворецъ, изъ котораго смотрятъ царь и царица со свитою.

Въ древнихъ стѣнописяхъ, какъ византійскихъ, такъ и русскихъ, это единственный примѣръ изображенія св. Георгія въ алтарѣ, вѣроятно, объясняемое посвященіемъ храма его имени.

На сѣверной стѣнѣ жертвенника изображена Очистительная жертва Іоакима и Анны, принесшихъ каждый по овну. Передъ ними, въ храмѣ, принимаетъ отъ нихъ жертву первосвященникъ.

Въ юго-западномъ углу церкви, между окнами и западной стѣной, представлена группа грѣшниковъ, обращенныхъ лицами къ западу и, очевидно, представляющихъ собою часть изображенія Страшнаго Суда, помѣщеннаго на западной стѣнѣ, отъ котораго сохранилось только изображеніе апостоловъ, сидящихъ на престолахъ, позади нихъ ангелы съ жезлами въ одной рукѣ и съ державами — въ другой; затѣмъ невполнѣ сохранившаяся фигура Богоматери и задняя часть фигуры Іоанна Предтечи, четыре апостола и семь ангеловъ.

Въ общемъ нужно сказать, что какъ въ рисункѣ, такъ и въ исполненіи этихъ фресокъ видна большая старательность и любовь къ дѣлу. „Но здѣсь уже, замѣчаетъ Н. В. Покровскій, выступаютъ ясно признаки сильнаго паденія византійскаго искусства: длинныя, худощавыя фигуры, оливковый цвѣтъ кожи, сухія, изможденныя лица съ морщинами — недостатокъ, особенно рѣзко бросающійся въ глаза въ изображеніяхъ молодыхъ лицъ ангеловъ; по мѣстамъ замѣтенъ неправильный рисунокъ. Склонность къ неподвижнымъ, монументальнымъ позамъ изрѣдка смѣняется попыткою изобразить движеніе, но попытка оканчивается неудачно: двигающіяся фигуры апостоловъ въ куполѣ поставлены въ неловкія танцовальныя позы и лишены подобающаго имъ величія. Самый же характеръ фресокъ чисто византійскій, какъ въ смыслѣ художественномъ, такъ и иконографическомъ."

Въ церкви Спаса въ Нередицахъ также сохранились фрески XII вѣка, представляющія собою чрезвычайно отрадное явленіе, по обилію иконографическихъ сюжетовъ и типовъ, довольно хорошо сохранившихся.

Самое размѣщеніе сюжетовъ, замѣчаетъ тотъ же Н. В. Покровскій, здѣсь очень типично. Въ куполѣ, согласно византійскому обычаю, изображенъ Іисусъ Христосъ въ радужномъ

кругѣ, поддерживаемомъ ангелами; нѣсколько ниже, въ барабанѣ купола — апостолы, въ оживленныхъ позахъ; взоры ихъ обращены къ Спасителю. Жесты ихъ и позы находятъ себѣ объясненіе въ надписи, идущей вокругъ купола: „вси языцы восплещите руками...“ Также какъ и въ Старо-Ладожскихъ фрескахъ, художникъ здѣсь, создавая эту композицію, имѣлъ въ виду Вознесеніе Христово, на что̀ указываютъ и самыя надписи, взятыя изъ псалма: „Взыде Богъ въ воскликновеніи, Господь во гласѣ трубнѣ“, прилагавшагося всегда къ событію Вознесенія. Ниже апостоловъ идутъ пророки, въ парусахъ сводовъ — евангелисты; съ восточной и западной сторонъ, на ребрахъ арокъ находятся два изображенія Нерукотвореннаго образа.

Такимъ образомъ, въ убранствѣ купола мы имѣемъ изображеніе небесной церкви, подъ формами, почти неизмѣнно повторяющимися въ продолженіе нѣсколькихъ столѣтій.

Вверху алтарнаго свода изображенъ Іисусъ Христосъ въ видѣ старца, съ сѣдою бородою и съ сѣдыми волосами; Онъ представленъ по-грудь, въ медальонѣ, съ благословляющею правою рукою и со свиткомъ въ лѣвой; глава Его украшена крестообразнымъ нимбомъ съ обычными буквами ѻѡн; по сторонамъ изображенія надпись: І҃с Х҃с ветъхыи дньми. „Здѣсь мы имѣемъ рѣдкую иконографическую форму, характеризующую отношеніе нашего искусства къ изображенію Бога-Отца и къ толкованію таинственныхъ мѣстъ Священнаго Писанія“.

Не перечисляя здѣсь всѣхъ фресокъ, мало чѣмъ отличающихся отъ другихъ подобныхъ имъ древнихъ стѣнописей, остановимся еще только на двухъ изъ нихъ: на Страшномъ Судѣ и на изображеніи русскаго князя Ярослава Владиміровича.

Картина Страшнаго Суда представляетъ собою замѣчательное явленіе, по своей полнотѣ и по сохранности,—это первый, по древности, образецъ подобнаго изображенія въ стѣнописи (рис. 66).

Въ серединѣ картины художникъ представилъ, въ миндалевидномъ ореолѣ, Судію—Христа; по сторонамъ Его — Богоматерь и Іоанна Крестителя, въ обычномъ молитвенномъ положеніи, и двѣнадцать апостоловъ, сидящихъ на престолахъ, съ книгами въ рукахъ, позади апостоловъ двѣнадцать же ангеловъ. Справа отъ апостоловъ два ангела трубятъ: одинъ вверхъ, другой — внизъ; нѣсколько ниже — мертвые встаютъ изъ гробовъ. Архангелъ Михаилъ свертываетъ небо, представленное въ

него царевну. Въ сторонѣ виденъ дворецъ, изъ котораго смотрятъ царь и царица со свитою.

Въ древнихъ стѣнописяхъ, какъ византійскихъ, такъ и русскихъ, это единственный примѣръ изображенія св. Георгія въ алтарѣ, вѣроятно, объясняемое посвященіемъ храма его имени.

На сѣверной стѣнѣ жертвенника изображена Очистительная жертва Іоакима и Анны, принесшихъ каждый по овну. Передъ ними, въ храмѣ, принимаетъ отъ нихъ жертву первосвященникъ.

Въ юго-западномъ углу церкви, между окнами и западной стѣной, представлена группа грѣшниковъ, обращенныхъ лицами къ западу и, очевидно, представляющихъ собою часть изображенія Страшнаго Суда, помѣщеннаго на западной стѣнѣ, отъ котораго сохранилось только изображеніе апостоловъ, сидящихъ на престолахъ, позади нихъ ангелы съ жезлами въ одной рукѣ и съ державами — въ другой; затѣмъ невполнѣ сохранившаяся фигура Богоматери и задняя часть фигуры Іоанна Предтечи, четыре апостола и семь ангеловъ.

Въ общемъ нужно сказать, что какъ въ рисункѣ, такъ и въ исполненіи этихъ фресокъ видна большая старательность и любовь къ дѣлу. „Но здѣсь уже, замѣчаетъ Н. В. Покровскій, выступаютъ ясно признаки сильнаго паденія византійскаго искусства: длинныя, худощавыя фигуры, оливковый цвѣтъ кожи, сухія, изможденныя лица съ морщинами — недостатокъ, особенно рѣзко бросающійся въ глаза въ изображеніяхъ молодыхъ лицъ ангеловъ; по мѣстамъ замѣтенъ неправильный рисунокъ. Склонность къ неподвижнымъ, монументальнымъ позамъ изрѣдка смѣняется попыткою изобразить движеніе, но попытка оканчивается неудачно: двигающіяся фигуры апостоловъ въ куполѣ поставлены въ неловкія танцовальныя позы и лишены подобающаго имъ величія. Самый же характеръ фресокъ чисто византійскій, какъ въ смыслѣ художественномъ, такъ и иконографическомъ.“

Въ церкви Спаса въ Нередицахъ также сохранились фрески XII вѣка, представляющія собою чрезвычайно отрадное явленіе, по обилію иконографическихъ сюжетовъ и типовъ, довольно хорошо сохранившихся.

Самое размѣщеніе сюжетовъ, замѣчаетъ тотъ же Н. В. Покровскій, здѣсь очень типично. Въ куполѣ, согласно византійскому обычаю, изображенъ Іисусъ Христосъ въ радужномъ

ИЗБОРНИКЪ СВЯТОСЛАВА 1073 г.

Образецъ древне-славянской письменности XI вѣка.

ИЗБОРНИКЪ СВЯТОСЛАВА 1073 г.
Образецъ древне-славянской письменности XI вѣка.

видѣ свитка съ изображенными на немъ солнцемъ и луною. Подъ изображеніемъ Спасителя представлено Уготованіе престола, подлѣ котораго, направо — колѣнопреклоненные Адамъ и Ева, а налѣво — ангелъ съ вѣсами и душою, представленною въ видѣ маленькой человѣческой фигурки. Далѣе, налѣво, идетъ семь отдѣльныхъ группъ праведниковъ, направляющихся ко Христу,

Рис. 66. Часть изображенія Страшнаго суда. Фреска Спасонередицкой церкви.

и еще одна группа, съ апостоломъ Петромъ во главѣ, идущихъ къ раю. Въ уровень съ апостолами, сидящими на престолахъ, находится второе изображеніе Богоматери, тоже на престолѣ, среди двухъ ангеловъ; возлѣ нея стоитъ благоразумный разбойникъ. На южной стѣнѣ, среди деревьевъ, сидящій Авраамъ, съ душою праведника на лонѣ; подлѣ него еще нѣсколько душъ. Адъ представленъ съ правой стороны. Сатана, въ видѣ огромнаго старика съ длинными усами и щетинистыми волосами, сидитъ на звѣрѣ и держитъ на рукахъ Іуду. Далѣе, тоже на звѣрѣ, апокалипсическая жена-блудница, съ сосудомъ въ рукахъ, изъ котораго пьетъ обвившійся вокругъ нея змѣй. На сѣверной стѣнѣ пять ящиковъ съ выставляющимися изъ нихъ головами означаютъ мученія грѣшниковъ; ниже—евангельскій богачъ въ огнѣ.

Но особенно интереснымъ для насъ является упомянутое изображеніе на южной стѣнѣ средней части храма князя Ярослава Владиміровича. (рис. 67).

Русскій князь представленъ здѣсь съ длинною сѣдоватою бородою; на плечахъ у него накинутъ безрукавый княжескій узорчатый костюмъ съ застежкою на правомъ плечѣ; на головѣ надѣта

Рис. 67. Вел. кн. Ярославъ Владиміровичъ. Фреска Спасонередицкой церкви.

шапка съ мѣховымъ околышемъ, на ногахъ — сапоги. Въ правой рукѣ онъ держитъ модель построеннаго имъ небольшого храма съ одною абсидою и съ византійскимъ куполомъ. Этотъ храмъ онъ подноситъ Спасителю, сидящему на тронѣ и благословляющему храмоздателя. Здѣсь иконописецъ слѣдовалъ довольно распространенному византійскому обычаю изображать въ такомъ видѣ строителей храма. „Но для изображенія русскаго князя, въ русскомъ костюмѣ, съ церковью, замѣчаетъ Н. В. Покровскій, у него не могло быть готоваго византійскаго образца; намъ неизвѣстны подобные образцы и въ памятникахъ русской иконографіи ранѣе XII вѣка. Изображеніе княжескаго семейства въ Изборникѣ Святослава имѣетъ иной характеръ. Поэтому въ

описанномъ изображеніи мы видимъ одну изъ древнѣйшихъ попытокъ приспособленія добытыхъ знаній къ представленію русскихъ національныхъ сюжетовъ. Попытка, правда, очень слабая, но, тѣмъ не менѣе, въ ней замѣтна наблюдательность и умѣнье въ передачѣ характерныхъ особенностей костюма".

Бросая общій взглядъ на всѣ эти фрески, тотъ же изслѣдователь приходитъ къ такимъ выводамъ: „Стиль ихъ, говоритъ онъ, византійскій, сюжетъ и типы, за исключеніемъ князя Ярослава, византійскіе; подписи вертикальныя, отчасти греческія; краски довольно блѣдныя; въ средней части храма онѣ болѣе ярки и плотны, чѣмъ въ алтарѣ; фигуры правильныя, византійскія, величественныя; выраженіе лицъ серьезное, даже строгое; сильныхъ анатомическихъ погрѣшностей незамѣтно; но наклонность къ аскетизму фигуръ обнаруживается повсюду: въ морщинахъ между бровями, около носа и особенно на лбу; въ алтарѣ фигуры крупнѣе и короче (шесть головъ въ фигурѣ), чѣмъ въ средней части храма (восемь головъ); всѣ святители въ фелоняхъ съ короткими волосами. Медальонныя изображенія въ аркахъ напоминаютъ соотвѣтствующія изображенія въ мозаикахъ Кіево-Софійскаго собора".

XIV.

Мы раньше говорили, что, конечно, главнымъ средствомъ иконописи были не фрески, а иконы, писанныя на отдѣльныхъ доскахъ; такія иконы, безъ сомнѣнія, были и въ кіевской области, извѣстны даже и русскіе мастера, отличавшіеся въ этомъ дѣлѣ, какъ Алимпій и Григорій, но, къ сожалѣнію, какъ было уже сказано, никакого болѣе или менѣе вѣрнаго понятія объ ихъ работахъ мы не имѣемъ. Поэтому впервые намъ приходится приступить къ настоящему обзору нашей иконописи именно здѣсь, говоря про Новгородскую область, такъ какъ новгородская школа, по всей справедливости, считается всѣми любителями и знатоками первою, по времени, русскою школою иконописанія.

И здѣсь, первыя и древнѣйшія иконы были писаны тоже греками, или подъ ихъ руководствомъ. Такъ, лѣтописи называютъ „грьцына" (грека) Петровица, расписавшаго, въ 1196 году, цер-

ковь Пресвятыя Богородицы на Воротахъ, грека Исаію, гречанина Ѳеофана, прозваннаго Философомъ и другихъ. У нихъ учились наши русскіе, конечно, подражая при этомъ своимъ учителямъ. Главнѣйшіе иконописцы находились при архіерейс-

Рис. 68. Икона „Владимірской Богоматери".

комъ новгородскомъ домѣ; были свои иконописцы и въ монастыряхъ; занимались иконописью и многіе частные люди, особенно изъ духовенства.

Изъ новгородскихъ иконописцевъ первымъ упоминается въ XIII-омъ вѣкѣ Вячеславъ, внукъ Малышевъ, расписавшій, въ 1227 году, церковь Сорока Мучениковъ въ Новгородѣ; вто-

рымъ—„мужъ благій и смиренный Станилла, братъ Доможировъ", третьимъ — Александръ Петровъ, написавшій, въ 1294 году, храмовую икону св. Николая въ Липенскій монастырь.

Въ XIV-омъ вѣкѣ упоминается Иванъ, расписывавшій церкви, и сообщается въ лѣтописяхъ извѣстіе о томъ, что Нѣмцы наняли новгородскихъ иконниковъ и „повелѣша имъ написати образъ Спасовъ на ропашномъ углу", т.-е. на углу кирки. Въ томъ же вѣкѣ занимался иконописью святитель новгородскій Василій. Въ лѣтописяхъ сказано, что онъ, въ 1341 году, „иконы исписа и кивотъ (иконостасъ) доспѣ", а по преданію, самъ онъ писалъ храмовую икону Благовѣщенія на Городищѣ и икону Бориса и Глѣба въ Борисоглѣбскій кремлевскій храмъ.

Въ XV-омъ вѣкѣ упоминается только объ иконахъ, писанныхъ на золотѣ, которыми украсилъ церковь Спаса святитель Евфимій, о самихъ же иконописцахъ за это время лѣтописи не упоминаютъ.

Въ XVI-омъ вѣкѣ извѣстенъ архіепископъ Макарій, получившій потомъ санъ митрополита, который, по словамъ лѣтописи, „писаше многія святыя иконы и житія святыхъ отецъ. Той бѣ Макарій митрополитъ написа образъ Успенія Пресвятыя Богородицы и на соборѣ правило изложи о писаніи иконъ". Онъ же, въ 1528 году, подновилъ икону Знаменія. Въ томъ же вѣкѣ были Андрей Лаврентьевъ и Иванъ Дермоярцевъ, дописавшіе Деисуса въ Софійскомъ соборѣ, преподобный Ананія, Григорій Стефановъ, діаконъ Никифоръ Гребеной, Евтропій Стефановъ, Иванъ Бѣлозерецъ, Исакъ Яковлевъ, Максимъ Григорьевъ и Гавріилъ и Богданъ Калита.

Съ XVII-го вѣка новгородская иконопись мало-по-малу теряетъ свой характеръ и переходитъ во фряжское письмо.

Извѣстный изслѣдователь русскаго иконописанія, покойный Д. А. Ровинскій такъ характеризуетъ отличительные признаки Новгородскаго письма: „рисунокъ, говоритъ онъ, рѣзкій, длинными прямыми чертами, фигуры, по большей части, короткія, въ семь и въ семь съ половиною головъ, лицо длинное, носъ спущенъ на губы, ризы прописаны въ двѣ краски, или раздѣланы толстыми чертами, бѣлилами и чернилами; движки *) въ лицѣ,

*) Бѣлыя тонкія черточки, или отмѣтины надъ глазами, надъ губами, на лбу и на носу, на суставахъ рукъ и ногъ.

рукахъ и ногахъ, попадающіяся и въ другихъ письмахъ, составляютъ одну изъ главныхъ принадлежностей новгородскихъ иконъ, какъ большого, такъ и малаго размѣровъ; полаты просты и обведены неправильно, отъ руки; горы раздѣланы шашками и кружечками; инокопь *) въ ризахъ, а иногда свѣты и поля иконы наложены листовымъ золотомъ на зельѣ".

69. Икона новгородскаго семейства.

„Чтò же касается до раскраски новгородскихъ образовъ, продолжаетъ тотъ же изслѣдователь, то въ этомъ отношеніи ихъ можно подраздѣлить на три разряда. Въ однихъ преобладаетъ празелень; въ другихъ, довольно темнаго цвѣта, лица писаны коричневой краской; третьи совершенно желтаго цвѣта, переходящаго иногда въ оранжевый. Изъ сохранившихся памятниковъ видно, что эти три пошиба въ раскраскѣ существовали въ одно и то же время".

Иконы перваго разряда, которыя по преимуществу должны быть названы Новгородскими, писаны довольно грубо, на зеленомъ санкирѣ съ рѣзкими темнозелеными, съ краснотою, тѣ-

*) Т. е. золото въ ризахъ наложено кистью.

Рис. 70. Икона „Предста Царица“, по преданію, писанная преп. Алимпіемъ.

нями. Таковы образа, находящіеся на столбахъ Новгородскаго Софійскаго собора.

Въ мелкихъ иконахъ этого разряда замѣтна большая пестрота, происходящая отъ чрезмѣрнаго употребленія празелени и киновари. Такихъ иконъ находится довольно много въ придѣлѣ великомученика Никиты, въ Новгородскомъ Софійскомъ соборѣ.

Къ этому же разряду надо отнести иконы, писанныя почти безъ тѣней. Лица въ нихъ покрыты темною празеленью, безъ затѣнки и оживки, иногда даже и безъ движекъ; ризы безъ пробѣловъ, раздѣланы черными чертами. Такія иконы, собственно, составляютъ переходъ къ московскимъ. Въ Новгородскомъ Софійскомъ соборѣ такія иконы имѣются въ придѣлѣ Рождества Богородицы, именно—св. Троица, съ мелкими движками въ лицахъ, Іоакима и Анны и всѣ праздники.

Новгородскія иконы второго разряда попадаются гораздо рѣже. Сюда относится икона, находящаяся въ Благовѣщенскомъ соборѣ, въ Москвѣ, писанная въ 1554 году псковскими иконописцами, Останею и Якушкой. Она раздѣлена на четыре части: въ первой сверху изображено „Почи Богъ въ день седьмый“, во второй—„Единородный Сыне“, въ третьей—„Пріидите людіе Тріипостасному Божеству поклонимся“ и въ четвертой—„Во гробѣ плотски“. Лица въ нихъ коричневыя, съ небольшими движечками, ризы безъ тѣней, раздѣланы чертами, бѣлилами, чернилами и накладнымъ золотомъ.

Въ иконахъ третьяго разряда преобладаетъ охра: лица желтыя съ оживкой бѣлилами, ризы крыты охрой съ сурикомъ, или празеленью. Число такихъ иконъ очень велико. Таковы въ Новгородѣ: икона Коневской Богоматери, въ церкви Іоанна, архіепископа новгородскаго, Владимірской Богоматери, въ Софійскомъ соборѣ, Тихвинской Богоматери, въ Георгіевскомъ монастырѣ и Святителя Николая, поясная, огромнаго размѣра, въ Сковородскомъ монастырѣ. Иногда желтыя новгородскія письма переходятъ въ оранжевый цвѣтъ, какъ, напримѣръ, въ гробовой иконѣ Св. Никиты Новгородскаго, въ Софійскомъ соборѣ.

Въ общихъ своихъ чертахъ, новгородскій пошибъ иконописанія болѣе всѣхъ другихъ подходитъ къ византійскимъ иконамъ. Основаніе его чисто іератическое, подчиненное одному ве-

лѣнію православной церкви. Все здѣсь основано на духѣ благочестія, на уваженіи къ святынѣ, на самомъ строгомъ исполненіи

Рис. 71 Икона Спасителя со св. Варлаамомъ Хутынскимъ.

переданнаго традиціями рисунка. Разница съ византійскимъ письмомъ заключается, главнымъ образомъ, въ томъ, что новгородское письмо не имѣетъ той тщательности въ отдѣлкѣ, чис-

тоты и ровности письма, какими отличаются византійскія произведенія. Здѣсь нѣтъ и той смѣлости кисти, той отчетливости въ отдѣлкѣ волосъ на головѣ и въ бородѣ, какими отличаются тѣ иконы, а самыя краски не имѣютъ той яркости.

Самая работа иконописца производилась такимъ образомъ: прежде всего брали извѣстной мѣры сухую доску; въ серединѣ ея, съ лицевой стороны, дѣлали выемку, или углубленіе и поля, а съ задней стороны вкладывали поперекъ ея шпонки, или планки, чтобы ее менѣе коробило. Послѣ этого покрывали доску нѣсколько разъ жидкимъ клеемъ и левкасили, т.-е. намазывали алебастромъ, разведеннымъ довольно жидкимъ клеемъ, гладко выскребали ножемъ и выглаживали хвощомъ.

Позднѣе явился другой способъ левкасить, пришедшій къ намъ, вѣроятно, съ Запада. Онъ состоялъ въ томъ, что когда намазанная клеемъ доска высохнетъ, то брали кусокъ холстины—поволоку - вымачивали его въ жидкомъ клею и накладывали на доску, и на него уже намазывали нѣсколько слоевъ жидкаго левкаса.

Приготовивъ такимъ образомъ доску, переводили на нее рисунокъ. Такъ какъ въ иконописной мастерской, большею частію, переписывалось одно и то же, то сниманіе переводовъ, или рисунковъ, съ готоваго образца, или оригинала, составляло вопросъ существенный. Самый употребительный у нашихъ иконописцевъ пріемъ такого перевода былъ слѣдующій: выжимали сокъ изъ толченаго чесноку, процѣживали его раза два-три сквозь полотно и, высушивъ на блюдечкѣ, хранили въ банкахъ. Затѣмъ прибавляли немного этого сухого чесноку въ разведенную въ водѣ китайскую тушь, киноварь, или другую какую краску и обводили кисточкой всѣ гвенты, т.-е. черты рисунка, на самой иконѣ. Обыкновенно очерки эти обводились черной краской, пробѣлы и золотыя украшенія въ ризахъ, полатахъ и т. д. — киноварью, а движки въ лицахъ - охрою, или тоже киноварью. Потомъ, взявъ листъ слегка намоченной бумаги и наложивъ ее на пройденную такимъ способомъ икону, слегка притирали его ногтемъ. Тогда весь очеркъ и пробѣлы, обведенные красками, чрезвычайно отчетливо отпечатывались на бумагѣ, бумагу снимали съ иконы (откуда и явилось выраженіе снимать переводъ), накладывали на приготовленную иконную доску, лицомъ на левкасъ, и сильно терли по ней зубомъ, или гладкимъ камнемъ. Такимъ образомъ,

рисунокъ вполнѣ перепечатывался на левкасѣ, и мастеру оставалось только расписать его красками.

Если же иконописецъ собирался писать новую икону своего сочиненія, то онъ знаменилъ ее, т.-е. рисовалъ самъ на приготовленной доскѣ карандашемъ, или, чаще, жидкою тушью.

Въ большихъ иконахъ, кромѣ того, чтобы во время расписыванія красками не сбиться съ рисунка, иконописцы проскребали весь очеркъ гвоздемъ—это называлось: ографовать переводъ, а сама выскребленная при этомъ канавка называлась графьею. Особенно необходимо это было во фрескахъ.

Покончивъ съ рисункомъ, иконописецъ приступалъ уже къ самому письму, т.-е. къ расписыванію иконы красками. Приэтомъ прежде всего писалось доличное, т.-е., полаты, горы, деревья и прочія принадлежности иконнаго пейзажа, затѣмъ ризы и уже послѣ всего—лица. Совсѣмъ уже оконченная икона покрывалась олифою — особымъ родомъ маслянаго лаку.

XV.

Говоря объ иконописи, нельзя умолчать еще объ одномъ важнѣйшемъ отдѣлѣ ея—о миніатюрахъ, украшающихъ наши такъ называемыя лицевыя рукописи.

Можно даже сказать, что съ художественной точки зрѣнія миніатюра имѣетъ большое преимущество передъ иконою. Какъ бы миніатюристъ ни былъ поглащенъ стремленіемъ служить своими рисунками большему пониманію текста, все же онъ съ гораздо большею свободою можетъ располагать своими творческими способностями. Въ иконѣ мастеръ ограничивается установленнымъ типомъ, и какъ священный предметъ чествованія, не смѣетъ измѣнять его по собственному произволу. Миніатюристъ же, воодушевляясь религіозными идеями на чтеніи Священнаго Писанія и религіозныхъ сочиненій, бываетъ вынужденъ доискиваться изображенія, подходящаго къ тексту и согласнаго съ толкованіемъ отцовъ Церкви. Въ иконѣ главное—изображеніе, въ лицевой же рукописи главное и существенное—текстъ и его толкованіе; что̀ же касается до миніатюръ, то самое разнообразіе ихъ редакцій уже достаточно свидѣтельствуетъ о большой свободѣ творческой мысли, съ которою художникъ болѣе или менѣе исчерпываетъ идеи Писанія, такъ или

иначе приноравливается къ нимъ, допуская въ свое произведеніе и постороннія подробности, совсѣмъ не упомянутыя въ словахъ текста, но которыя нужны ему для его цѣлей.

Такимъ образомъ, миніатюры даютъ лучшее понятіе о разнообразіи и видоизмѣненіяхъ иконографическаго преданія, нежели иконы, которыя, по самому назначенію своему, болѣе подчинены неизмѣняемости. Икона предназначена только для молитвы, миніатюра же разсматривалась среди чтенія книги, чтобы болѣе уяснить прочитанное и получить болѣе сильное впечатлѣніе.

„Наши миніатюры, по выраженію покойнаго Ѳ. И. Буслаева, представляютъ постоянную борьбу неумѣлой техники и бѣдности воображенія съ высокимъ изяществомъ классическаго стиля византійскаго искусства и съ богатымъ содержаніемъ иконографическаго преданія. Потому изъ уровня рутинной посредственности постоянно возникаютъ художественные образы, или же такіе маститые архаизмы, какіе антикварій можетъ указать только въ самыхъ раннихъ произведеніяхъ стиля древне-христіанскаго, византійскаго или романскаго. Во всякомъ случаѣ надобно признаться, что красота въ нашихъ миніатюрахъ только относительная, какъ остатокъ художественныхъ оригиналовъ, неумѣло переданныхъ иногда въ грубой и искаженной формѣ“.

Важнѣйшія изъ такихъ рукописей разсматриваемой нами эпохи: Остромирово Евангеліе, Изборникъ князя Святослава 1073 г. и Сказаніе о убіеніи князей Бориса и Глѣба.

Уже относительно первыхъ двухъ рукописей нашъ извѣстный изслѣдователь В. В. Стасовъ замѣтилъ, что художники, исполнявшіе въ нихъ миніатюры, были не греки, а славяне, „иногда отчасти измѣнявшіе принципы византійскаго искусства сообразно потребностямъ страны. Это въ особенности доказывается, говоритъ онъ, нѣкоторыми человѣческими фигурками въ зодіакѣ и около двухъ главныхъ заставокъ Святославова Сборника 1073 года, а также формою и колоритомъ заглавныхъ буквъ Остромирова Евангелія. Въ этихъ послѣднихъ мы встрѣчаемся посреди копированія византійскихъ формъ и красокъ, съ отступленіями, которыя для византійца, утонченнаго и вылощеннаго, были бы слишкомъ необыкновенны и смѣлы“.

Сборникъ Святослава, кромѣ того, имѣетъ для насъ особенный интересъ одною своею миніатюрою, представляющею все княжеское семейство—это одно изъ первыхъ русскихъ портретныхъ

изображеній, дающее притомъ богатый матеріалъ для археолога. Слѣва здѣсь представленъ князь Святославъ съ книгою въ рукахъ, рядомъ съ нимъ княгиня, а передъ нею малолѣтній Яро-

Рис. 72. Святославъ и его семейство. Изборникъ Святослава 1073 г.

славъ, за нею и правѣе ея четыре другихъ сына: Глѣбъ, Олегъ, Давидъ и Романъ. Всѣ имена надписаны вверху золотомъ (рис. 72).

На другомъ листѣ рукописи, на обѣихъ его сторонахъ, находятся сходныя между собою изображенія. Представлена церковь, наполненная святыми, изъ которыхъ трое въ святительскихъ фе-

лоняхъ и омофорахъ и съ евангеліями въ рукахъ, а четверо въ иноческихъ мантіяхъ съ крестами въ рукахъ (Табл. IV).

Слѣдующій затѣмъ листъ начинается великолѣпною заставкою.

Кромѣ того замѣчательны изображенія знаковъ зодіака на листахъ рукописи 250 и 251-мъ.

Рис. 73. Миніатюра изъ сказанія о Борисѣ и Глѣбѣ.

Что же касается Сказанія о Борисѣ и Глѣбѣ, то эта рукопись такъ богата мѣстными бытовыми чертами и исполнена съ такою реальностью и художественной правдой, что даже много позднѣе мы почти не встрѣчаемъ равной ей рукописи.

XVI.

Говоря о нашей иконописи, невольно, вспомнишь слова покойнаго Ѳ. И. Буслаева, сказанныя имъ много лѣтъ назадъ, но при удивительной косности въ развитіи національныхъ художественныхъ интересовъ въ нашемъ обществѣ, къ сожалѣнію, не потерявшія своего значенія и въ настоящее время.

„Однообразіе и неразвитость древней Руси вслѣдствіе многовѣкового застоя, говорилъ онъ, сравнительно съ быстрымъ развитіемъ Запада дали поводъ къ составленію того мнѣнія, что у насъ до временъ Петра Великаго вовсе не было искусства.

Но исторія, продолжаетъ онъ, неопровержимо доказываетъ, какъ излишнее развитіе западнаго искусства повредило его религіозному направленію, какъ уже непосредственные ученики Рафаэля бросились въ грубый матеріализмъ и язычество, какъ самъ Микель-Анджело, завлекшись анатоміею, исказилъ въ своемъ Страшномъ Судѣ типъ Іисуса Христа, какъ реформація замѣнила глубину религіознаго вдохновенія пошлою сентиментальностью, и какъ, наконецъ, безсмысленны и жалки стали эти каррикатуры на святыню, которыя даже такими великими мастерами, какъ Рубенсъ и Рембрандтъ, были выдаваемы за иконы и предназначались для церковныхъ алтарей.

Все, что̀ было сдѣлано западнымъ искусствомъ съ половины XVI вѣка, можетъ имѣть неоспоримыя достоинства во всѣхъ другихъ отношеніяхъ, кромѣ религіознаго. Наша иконопись, въ своемъ многовѣковомъ коснѣніи, всѣми своими недостатками искупила себѣ чистоту строгаго церковнаго стиля. Этого могла она достигнуть по пути только своей собственной исторіи, которая предохранила ее отъ той заманчивой послѣдовательности въ развитіи художественныхъ силъ, которую такъ блистательно открыло себѣ западное искусство въ готическомъ стилѣ и въ великихъ школахъ итальянской скульптуры и живописи четырнадцаго и пятнадцатаго столѣтій. Въ исторіи всякое позднѣйшее явленіе связано законами необходимой послѣдовательности съ предыдущими: и мы не должны сожалѣть, что у насъ не было Джіотто, или Беато Анжелико Фьезольскаго, потому что, рано или поздно, они привели бы за собою чувственную школу Венеціанскую и приторно-сентиментальную и изысканную—Болонскую.

Итакъ, заключаетъ онъ, неразвитость нашей иконописи въ художественномъ отношеніи составляетъ не только ея отличительный характеръ, но и ея превосходство передъ искусствомъ западнымъ, въ отношеніи религіозномъ.

Въ наше просвѣщенное время стали, наконецъ, отдавать должную справедливость раннимъ произведеніямъ грубаго средневѣковаго искусства; и если Нѣмцы и Французы съ уваженіемъ и любовью обращаются къ своимъ очень невзрачнымъ, часто уродливымъ миніатюрамъ и скульптурнымъ украшеніямъ, такъ называемаго Романскаго стиля, искупающимъ въ глазахъ знатоковъ свое безобразіе религіозною идеею и искренностью чувства, то въ глазахъ нашихъ соотечественниковъ еще бо̀льшаго уваженія

заслуживаютъ произведенія древней русской иконописи, въ которыхъ жизненное броженіе формъ изящныхъ съ безобразными и наивная смѣсь величія и красоты съ безвкусіемъ служатъ явнымъ признакомъ молодого, свѣжаго и неиспорченнаго роскошью искусства, какъ оно, еще слабое и неопытное въ техническихъ средствахъ, отважно стремится къ достиженію высокихъ цѣлей и, въ неразвитости своихъ элементовъ, является прямымъ выраженіемъ неистощимаго богатства идей, въ такой же неразвитости сомкнутаго въ таинственной области вѣрованья".

Главными причинами, задержавшими развитіе нашего искусства, были мѣстныя и историческія условія, вліявшія не только на искусство, но и вообще на все просвѣщеніе нашего отечества. Важнѣйшимъ изъ этихъ условій является обширность пространства, покрытаго притомъ непроходимыми лѣсами, болотами и другими преградами, что̀ еще болѣе разъединяло и безъ того разрозненное малочисленное населеніе, страшно затрудняя ему возможность сообщенія между собою. Немногіе города, со своими каменными церквами и другими произведеніями искусства, казались счастливыми оазисами, разбросанными на необозримомъ пространствѣ. Но даже и въ этихъ городахъ, по трудности сообщенія ихъ между собою и съ болѣе просвѣщенными государствами, искусство не могло всетаки получить сильнаго развитія. Предкамъ нашимъ некогда еще было заботиться объ искусствѣ ради самого искусства, когда самая жизнь требовала болѣе тяжелыхъ, но болѣе важныхъ трудовъ, — приходилось создавать государственную жизнь разрозненныхъ массъ населенія. При такихъ условіяхъ успѣхи просвѣщенія состояли болѣе въ географическомъ его распространеніи, чѣмъ въ качественномъ развитіи.

Какъ мы видѣли, первыми иконописцами у насъ были греки, потомъ немногіе ученики этихъ грековъ. Но цвѣтущая пора греческаго искусства на Руси была только въ XI-мъ и XII-мъ столѣтіяхъ. Съ тѣхъ поръ и само оно постепенно падало все ниже и ниже, и вліяніе его на русскихъ мастеровъ становилось все слабѣе, по мѣрѣ того, какъ рѣже становились сношенія Руси съ Византіею. Хотя еще въ XIV-мъ и даже въ XV-мъ вѣкѣ упоминаются греческіе мастера, писавшіе у насъ иконы и имѣвшіе у себя русскихъ учениковъ, хотя даже и позднѣе доходили къ намъ греческія иконы, писанныя въ восточныхъ монастыряхъ, на Аѳонѣ, но все то немногое, что̀ дошло до насъ

греческаго отъ этого времени, такъ незначительно въ художественномъ отношеніи, что имѣетъ цѣну лишь настолько, насколько, писанное по старой рутинѣ, оно напоминаетъ собою тѣ образцы, отъ которыхъ ведетъ свое происхожденіе. Тутъ нѣтъ уже ни творчества, ни жизненности и, если эти произведенія имѣютъ въ чемъ преимущество передъ русскими, то только во внѣшней техникѣ, которая въ греческихъ монастыряхъ по преданію переходила отъ поколѣнія къ поколѣнію. Именно въ этомъ только отношеніи и имѣли значеніе тѣ пріѣзжіе греки, которые въ XIV-мъ и XV-мъ столѣтіяхъ учили русскихъ мастеровъ.

Но, не смотря на господствующее вліяніе Византіи, уже въ самую раннюю эпоху, въ XI-мъ и XII-мъ вѣкахъ, нельзя не замѣтить и вліянія западнаго. Сношенія Новгорода и Пскова съ Ганзою оживили общественную жизнь и дали нѣкоторый толчекъ въ развитіи умственномъ, ремесленномъ и художественномъ.

Разсмотрѣнная нами раньше стѣнопись Староладожской церкви, въ основѣ своей чисто византійская, не чужда уже этого вліянія. Такъ, деревья съ переплетенными сучьями, помѣщенныя между апостолами въ куполѣ храма, сильно напоминаютъ подобныя же изображенія на знаменитой Tapisserie de Bayeux, представляющей подвиги Вильгельма Завоевателя.

Въ церкви св. Николая на Липнѣ два князя изображены съ перехваченными таліями и низкими поясами, на подобіе рыцарей XIII-го вѣка, съ длинными западными мечами, а у одного изъ нихъ на горностаѣ, которымъ подбитъ его плащъ, изображенъ даже принятый въ западной геральдикѣ знакъ, состоящій изъ сѣрыхъ треугольниковъ.

Въ Антоніевомъ монастырѣ, въ Новгородѣ хранится серебряная, вызолоченная лжица (рис. 74), съ вырѣзаннымъ изображеніемъ Распятія, гдѣ ноги Христа прибиты однимъ гвоздемъ, самый крестъ держитъ за поперечное древо Богъ-Отецъ, а на груди у Него, въ видѣ голубя, Духъ Святый. Такое изображеніе имѣетъ чисто западный характеръ, и какъ мы потомъ увидимъ, послужило впослѣдствіи поводомъ ко всякимъ недоумѣніямъ и къ подозрѣніямъ въ склонности къ латинству мастеровъ, писавшихъ подобныя изображенія.

Въ самой, драгоцѣннѣйшей для сердца каждаго новгородца, Святой Софіи были поставлены такъ-называемыя Корсунскія

врата, какъ увидимъ ниже, несомнѣнно, нѣмецкой работы и даже съ латинскими надписями.

А между тѣмъ, замѣчаетъ по поводу этихъ вратъ Ѳ. И. Буслаевъ, „и въ XI-мъ и въ XII-мъ столѣтіи уже слышатся голоса русскихъ благочестивыхъ людей противъ латинскаго невѣрія, которое Ѳеодосій, Никифоръ и другіе писатели разбираютъ по пунктамъ, въ назиданіе и спасеніе душъ православныхъ. Даже самое латинство называется язычествомъ, а латиняне, или католики—Еллинами, т.-е. язычниками.

Рис. 74. Лжица Антоніева монастыря.

Какъ же было, ставитъ онъ вопросъ, согласить эти православныя убѣжденія съ кажущимся противорѣчіемъ, которое этимъ убѣжденіямъ предлагалось въ западныхъ издѣліяхъ христіанскаго искусства, издавна къ намъ занесенныхъ?

Существованіе этихъ западныхъ издѣлій былъ неоспоримый фактъ и благочестивые люди находили для себя удовлетворительное объясненіе ему въ разсказѣ о томъ, какъ чудеснымъ образомъ приплыли изъ Рима въ Новгородъ сосуды серебряные и золотые и другая церковная утварь иностранной работы и съ латинскими надписями, и какъ потомъ самимъ Антоніемъ (Римляниномъ) были эти сокровища положены въ святительской ризницѣ на соблюденіе.

Таково, по нашему мнѣнію, заключаетъ онъ, высокой важности значеніе житія Антонія Римлянина для исторіи христіанскаго искусства въ древней Руси. И тѣмъ важнѣе это свидѣтельство о западныхъ церковныхъ издѣліяхъ, что самое житіе, очевидно, проникнуто ненавистью къ латинянамъ, какъ это явствуетъ изъ самаго конца его: „и по-

велѣ архіепископъ Нифонтъ сіе житіе преподобнаго изложити и написати и въ церкви Божіи предати, на утвержденіе вѣрѣ христіанской и на спасеніе душамъ нашимъ, а Римлянамъ же, иже отступиша отъ православныя Греческія вѣры и преложишася въ Латынскую вѣру, на посрамленіе и на укоризну и на проклятіе".

Но вліяніе это, конечно, не могло заглушить византійскаго вліянія, какъ потому, что оно не было систематическимъ и постояннымъ, такъ и потому, что ни западныя издѣлія, привозимыя въ Новгородъ, ни нѣмецкіе мастера, пріѣзжавшіе туда, не могли дать особенно изящныхъ образцовъ, такъ какъ самыя мѣстности, съ которыми преимущественно сносился Новгородъ, сами не были сильны въ искусствѣ, и вліяніе это могло быть только случайнымъ и притомъ было даже взаимнымъ. Такъ, мы можемъ указать признаки, доказывающіе, что, въ свою очередь, и Новгородъ вліялъ на сосѣднія съ нимъ западныя страны.

Въ стѣнной живописи одной древней шведской церкви, въ Бересьо, изображено нѣсколько луковичныхъ главокъ, начинавшихъ уже въ то время входить у насъ въ употребленіе, тогда какъ тамъ онѣ появились много позже. И такой примѣръ, повидимому, не единичный.

Вникая въ содержаніе нашихъ иконописныхъ памятниковъ, нетрудно замѣтить, что оно, хотя и восходитъ своими преданіями до древнѣйшихъ источниковъ, но непосредственно ведетъ свое начало отъ той эпохи, когда, вслѣдствіе иконоборства, окончательно установились типы и сюжеты иконописнаго цикла.

Нужно замѣтить, что начало упадка византійскаго искусства восходитъ даже раньше IX-го вѣка, отъ котораго до насъ дошли еще вполнѣ изящныя произведенія; но уже тогда художники почерпали свои идеалы въ произведеніяхъ предшествующихъ вѣковъ. Эпоха же иконоборства окончательно наложила свою руку на свободу художественнаго творчества. Прежде византійское искусство многое почерпало изъ античнаго міра, что̀ придавало ему большое изящество, пользовалось пособіемъ скульптуры, которая сближала идеалъ съ природою. Теперь скульптура была изгнана, какъ потворство языческому чествованію идоловъ, античныя произведенія тоже были признаны непригодными для христіанскаго искусства. И отвернувшись и отъ природы, и отъ міра античнаго, художникъ напрасно искалъ вдохновенія только въ богословской

схоластикѣ и все больше и больше грубѣлъ и разучивался. Чтобы еще тверже удержать художника отъ всякаго поползновенія къ свободному творчеству, тогда же составилось преданіе, что всѣ священныя лица оставили по себѣ для всеобщаго чествованія свои портреты, и художнику было предоставлено писать копіи съ этихъ лучшихъ и древнѣйшихъ портретовъ. Такимъ образомъ, установился стиль портретный, не имѣвшій никакого отношенія къ природѣ.

Такой пріемъ неминуемо долженъ былъ вести къ упадку, такъ какъ, съ теченіемъ времени, копіи должны были все больше и больше отклоняться отъ оригинала.

Мы такъ долго останавливаемся здѣсь на этомъ состояніи искусства, потому что оно очень важно для насъ, такъ какъ наши иконописцы были именно въ такомъ положеніи. Не смѣя подражать природѣ, чтобы не уподобиться язычникамъ, не смѣя дать простора своей фантазіи, чтобы не впасть въ какую-либо ересь, не смѣя и заимствовать ни у кого, кромѣ византійцевъ, по той же причинѣ, нашъ иконописецъ былъ связанъ по рукамъ и по ногамъ, и только самые талантливые изъ нихъ умѣли, не навлекши на себя никакихъ нареканій, удовлетворяя всѣмъ этимъ требованіямъ въ главнѣйшихъ чертахъ, внести все-таки нѣкоторую долю жизни и художественной правды въ свои произведенія. Всѣ же остальные могли только точно копировать византійскіе образцы.

Можетъ быть, многимъ до сихъ поръ неизвѣстно и покажется страннымъ, хотя на это указывалъ еще неоднократно цитированный нами Ѳ. И. Буслаевъ, но въ произведеніяхъ нашей древней иконописи уцѣлѣли ясные слѣды античнаго искусства. Да оно и неудивительно, если вспомнить, что въ началѣ византійское искусство почерпало многое изъ античнаго, а затѣмъ занималось переписываніемъ старыхъ образцовъ. „Правда, замѣчаетъ указанный нами изслѣдователь, что эти формы были уже очень искажены, потому что отвѣчали самымъ ограниченнымъ требованіямъ вовсе не эстетическаго вкуса, какъ теперь лубочныя изданія удовлетворяютъ простонародье. Зато, чѣмъ невзрачнѣе само очертаніе этихъ миніатюръ, тѣмъ поразительнѣе въ нихъ явственные слѣды античныхъ формъ древне-христіанскаго искусства, на которыя средневѣковое варварство наложило свою тяжелую руку. Оттого эти античныя формы стали такъ неуклюжи, что только при пособіи археологіи можно было открыть въ нихъ слабое подобіе нѣкогда господствовавшимъ чертамъ.

Въ древне-христіанской живописи, продолжаетъ онъ, преобладаетъ начало скульптурное, также какъ и въ живописи классической, образцы которой во множествѣ дошли до насъ въ изображеніяхъ на вазахъ, на стѣнахъ Геркуланума и Помпеи. Иконописный типъ, спокойный и величавый, на одноцвѣтномъ, иногда на золотомъ полѣ, есть ничто иное, какъ перенесеніе на плоскость типа скульптурнаго. Священное изображеніе со многими лицами, безъ наблюденія правилъ перспективы, со многими отдѣлами на первомъ планѣ, выражающими эпизоды одного и того же дѣйствія — это барельефъ, въ которомъ обыкновенно не наблюдалось единства ни времени, ни мѣста: форма самая обыкновенная въ старинныхъ нашихъ миніатюрахъ и въ позднѣйшихъ лубочныхъ изданіяхъ. Наконецъ, византійскія и древне-римскія миніатюры безъ заднихъ плановъ и часто безъ грунта, на которомъ должны бы стоять фигуры своими ногами—ничто иное, какъ ваятельные прилѣпы, перенесенные на поля рукописи. Но всего замѣчательнѣе античное вліяніе въ изображеніи солнца и луны въ видѣ человѣческихъ фигуръ, скачущихъ на животныхъ, которыя запряжены въ колесницы.

Болѣе изящный типъ солнца предки наши видѣли въ красивой юношеской головѣ, увѣнчаной короною и сіяніемъ; отъ головы внизъ расходятся лучи. Все изображеніе ярко-краснаго цвѣта.

Какъ бы ни понимали наши предки всѣ эти намеки на античную миѳологію, заключаетъ Ѳ. И. Буслаевъ, все же нельзя никоимъ образомъ отвергать того факта, что византійская письменность вносила въ древнюю Русь элементы европейскаго, классическаго образованія и если эти элементы, будучи ограничены церковнымъ кругомъ, не получили у насъ въ старину свѣтскаго и вообще народнаго развитія, ни въ литературѣ, ни въ искусствѣ, то, конечно, виною тому была не Византія, дававшая намъ литературныя и художественныя основы, а та невоздѣланная почва, на которую эти основы переносились".

Вообще символика, въ связи съ олицетвореніемъ и аллегоріею, оказала не малое вліяніе на древне-русское искусство. „Олицетвореніе утра, вечера, горы, а также понятій умственныхъ и отвлеченныхъ въ образѣ женщины, юноши, старца и т. под., говоритъ тотъ же изслѣдователь, господствуетъ въ византійскихъ произведеніяхъ лучшаго стиля; такія олицетворенія, напримѣръ, встрѣчаются въ миніатюрахъ знаменитой византійс-

кой псалтири въ Парижской публичной библіотекѣ. Сколько этотъ способъ представленія согласовался съ религіознымъ одушевленіемъ нашихъ предковъ, можно видѣть изъ слѣдующаго сравненія одного мѣста изъ русскаго подлинника съ народнымъ стихомъ: „Разговоръ Іосафа царевича съ пустыней“.

Въ подлиникѣ, то есть, въ руководствѣ для живописцевъ, подъ 26 числомъ декабря такъ предписывается изображать Соборъ Пресвятой Богородицы: „Пречистая сидитъ по обычаю; коверъ—киноварь, а около него кругъ лазоревъ; а на рукахъ Христосъ младъ обѣими руками благословляетъ на обѣ стороны; и ангелы по обѣимъ сторонамъ небесъ зрятъ на Богородицу. Гора—цвѣту вохры. Съ правой стороны волхвы съ дарами противъ Пречистой, а она на нихъ взираетъ; а съ лѣвой стороны пастыри дивятся. Внизу гора—празеленью. Съ правой стороны, пониже волхвовъ, вертепъ, а въ немъ дѣвица, руки простерла къ Богородицѣ на ноги, сирѣчь земля-вертепъ. По лѣвой сторонѣ, ниже пастырей, другая дѣвица, полунагая; на правомъ плечѣ мало ризъ; а лѣвую руку простерла, держитъ ясли, а сама обвилася травою, и около нея цвѣты—сирѣчь пустыня“ и проч.

На миніатюрѣ въ одномъ великолѣпномъ Евангеліи, находящемся въ Сійскомъ монастырѣ, представляющей тотъ же сюжетъ, Земля и Пустыня изображены подъ видомъ дѣвицъ, въ представленіи которыхъ, перешедшемъ къ намъ изъ Византіи, нельзя не видѣть художественнаго преданія древней классической формы. Это художественное представленіе, этотъ обаятельный образъ Прекрасной Пустыни, увитой травою и благоухающей цвѣтами, получаетъ въ Стихѣ объ Іосафѣ Царевичѣ болѣе суровый, аскетическій характеръ; но невольно проносится онъ въ мечтахъ пѣвца подъ видомъ прекрасной ея соперницы—весны“.

Такая связь, какую мы видимъ здѣсь между народною литературою и живописью, была очень велика, о чемъ мы будемъ еще имѣть случай говорить подробнѣе. Но особенно тѣсная связь была между иконописью и церковными пѣснопѣніями. Да оно и понятно, если вспомнить, что на иконопись съ самыхъ давнихъ поръ смотрѣли какъ на грамоту для безграмотныхъ, на Священное Писаніе въ лицахъ. Поэтому все то, что читается и поется въ храмѣ, должно было изображаться и на стѣнахъ. Тамъ изображались всѣ

лица и событія, о которыхъ упоминалось во время церковной службы. Изображеніе праздника должно было соотвѣтствовать главной мысли славословія, которое пѣлось въ этотъ день. Это взаимное отношеніе иконографіи и пѣснопѣнія проявлялось двоякимъ образомъ: или иконописное изображеніе вдохновляло пѣснопѣвца, и онъ слагалъ свои пѣснопѣнія согласно съ иконою, или же, обратно, иконописецъ слѣдовалъ церковной пѣснѣ, и старался воспроизвести въ очертаніяхъ и краскахъ тѣ же образы и картины.

На эту мысль о такой связи указываетъ намъ и сама наша иконопись, помѣщая на иконахъ праздниковъ изображенія тѣхъ пѣснопѣвцевъ, которые славословили эти праздники. Такъ, напримѣръ, на иконѣ Соборъ Пресвятыя Богородицы, въ ознаменованіе того, что Богородицу и Рождество Христово воспѣли Іоаннъ Дамаскинъ, Козма Маюмскій и Евфимій Великій, по сторонамъ событія изображаются двое изъ этихъ святыхъ, со свитками въ рукахъ, на которыхъ у Іоанна Дамаскина написано: „О Тебѣ радуется, Обрадованная, всякая тварь", у Козмы Маюмскаго: „Что Ти принесемъ, Христѣ", а у Евфимія Великаго: „Дѣва днесь Пресущественнаго рождаетъ".

Мы говорили уже, что главнымъ качествомъ нашей иконописи была вѣрность преданіямъ, стремленіе къ портретности. Нашъ иконописецъ заботился не столько о красотѣ, завѣщанной ему искусствомъ классическимъ, сколько о подобіи, или правдоподобіи, опредѣлявшемся церковными преданіями, о возсозданіи возможно точнаго портрета того лица, кого онъ изображалъ. Конечно, въ сущности это былъ не портретъ, а скорѣе идеальное возсозданіе личности—общій иконописный типъ.

По счастливому случаю, въ одномъ житіи дошли до насъ любопытнѣйшія подробности о томъ, какимъ образомъ составлялось такое иконописное подобіе одного подвижника, много лѣтъ спустя послѣ его смерти.

„Былъ въ то время въ монастырѣ Александра Ошевскаго, разсказывается тамъ, нѣкоторый старецъ отъ древнихъ, именемъ Тимоѳей, простой человѣкъ, книгамъ не учился, но духовенъ былъ и трудолюбивъ. И былъ ему обычай всегда на дѣло выходить и трудиться своего ради спасенія. Разъ случилось ему, по вечерней молитвѣ и по своемъ келейномъ правилѣ, лечь отдохнуть немного легкимъ сномъ, дневного ради труда. И вдругъ,

будто на яву, видитъ пришедшаго къ нему старца, умильна образомъ и вполы-сѣда и такъ сказавшаго: „Брате Тимоѳее! иди къ игумену и братіи и рцы имъ, да повелятъ написати образъ игумена Александра, якоже мя видиши". И сказавъ это, сталъ онъ невидимъ. Старецъ же тотъ, какъ бы очнувшись отъ видѣнія, скоро всталъ, славя Бога и преподобнаго Александра. На утро пошелъ и повѣдалъ о томъ игумену; игуменъ же, послѣ заутрени, сказалъ братіи о видѣніи того старца и свидѣтелемъ его поставилъ тому видѣнію. Старецъ исповѣдалъ всей братіи, и всѣ прославили Бога и Его угодника, преподобнаго Александра. И повелѣли иконописцу Симеону написать образъ начальника Александра. Симеонъ же иконописецъ не зналъ, какъ по образу подобно написать, потому что много лѣтъ прошло по преставленіи святаго. И много разспрашивали отъ древнихъ иноковъ, въ обители пребывающихъ, и отъ людей, живущихъ въ окрестныхъ мѣстахъ, но никого не нашли, кто бы былъ самовидецъ преподобнаго; такъ что приходилось только отъ сказаннаго видѣнія того старца увѣриться. Прещедрый же Богъ все творитъ, что̀ хочетъ. Въ то самое время пришелъ въ монастырь нѣкоторый человѣкъ, именемъ Никифоръ, сынъ Филипповъ, посѣтить братію, а жилъ онъ на Онѣгѣ рѣкѣ, въ веси Псалѣ. Тотъ Никифоръ извѣстный самовидецъ былъ блаженнаго Александра и великую вѣру къ нему имѣлъ, потому и по его смерти братію посѣщалъ. Онъ-то и повѣдалъ все игумену и братіи и иконописцу Симеону о преподобномъ, говоря: „Александръ былъ человѣкъ возрастомъ средній, лицомъ сухъ, образомъ умиленъ, очи имѣлъ впущены; борода не велика и не очень густа; волосы русые, вполы-сѣдъ." Игуменъ же и братія и иконописецъ, услышавъ все это отъ Никифора, исполнилились радости, потому что искомое обрѣли и желаемое получили; иконописецъ съ радостію и со тщаніемъ написалъ образъ преподобнаго, и положи тотъ образъ на гробѣ святаго, иже есть и донынѣ".

Но иногда случалось, что приходилось писать икону святого, такъ давно умершаго, что уже не оставалось въ живыхъ никого изъ знавшихъ его лично. Подобный случай тоже сохранило намъ одно житіе: Никиты, епископа Новгородскаго. Тамъ разсказывается, что епископъ Пименъ велѣлъ иконописцу Симону написать „Богородицу, изображенную на престолѣ съ Христомъ, а предъ ними Никиту, молящагося съ распростертыми

руками". Иконописецъ зналъ, что епископъ Никита былъ безбородый, но ему почему-то захотѣлось написать его съ небольшою бородой. Раздумывая объ этомъ, иконописецъ задремалъ. Во снѣ онъ слышитъ голосъ, который повелѣваетъ ему, чтобы онъ не писалъ епископа Никиту съ бородой и сказалъ объ этомъ другимъ иконописцамъ.

Отсюда мы видимъ, что иконописцу было вполнѣ достаточно такого описанія, по которому всякій современный намъ живописецъ наотрѣзъ отказался бы писать; онъ, не зная оригинала, но сообразивъ только эти типическія особенности подобія святого, писалъ образъ, вполнѣ удовлетворявшій его заказчиковъ.

Такимъ образомъ, постоянное искаженіе античной красоты и натуральности искусства византійскаго, происшедшее отъ неумѣлости средневѣковыхъ мастеровъ, само собою выработалось въ новыя формы стиля византійско-русскаго, въ которомъ погрѣшности противъ натуры очень удачно стилизованы, какъ символическій знакъ. „Искусство, по выраженію Ѳ. И. Буслаева, въ своемъ историческомъ развитіи, хотя и въ неумѣлыхъ рукахъ безымянныхъ мастеровъ, подчинялось той же стихійной силѣ, которою пользуется природа, созидая изъ разрушенія умирающихъ организмовъ новыя жизни. Это законъ исторической эстетики, согласный съ законами природы и человѣческаго духа. Творческая мысль, при неумѣніи подражать природѣ, не перестаетъ предъявлять надъ нею свое господство, налагая на безобразно и насильственно расторгнутые ея члены печать затѣйливой неестественности условнаго знака, которому дается свой смыслъ".

XVII.

Въ неразрывной связи съ миніатюрою находится и орнаментъ, состоящій какъ въ украшеніяхъ заглавныхъ буквъ, такъ и въ заставкахъ, занимающихъ иногда цѣлую страницу. Кромѣ того, сюда же примыкаетъ богатѣйшій орнаментъ, украшающій предметы постояннаго и общераспространеннаго народнаго употребленія, орнаментъ народныхъ вышивокъ и тканья по холсту, въ видѣ многочисленныхъ полотенцевъ, простынь, наволокъ, рубахъ, передниковъ, женскихъ головныхъ уборовъ и т. д.

Въ нѣкоторомъ отношеніи эта отрасль искусства представляетъ для насъ интересъ даже бо́льшій, чѣмъ произведенія болѣе важ-

ныхъ отраслей искусства. Эти послѣднія, со введеніемъ христіанства сразу попали подъ строгую цензуру Церкви, тогда какъ орнаментъ, не исключая даже того, который украшалъ священныя рукописи, такъ сказать, ускользнулъ отъ ея зоркаго глаза и все время развивался болѣе свободно. Всякій, кто хоть сколько-нибудь занимался изученіемъ нашихъ древнихъ рукописей, можетъ подтвердить, какъ мало въ ихъ орнаментѣ христіанскаго, религіознаго элемента, который соотвѣтствовалъ бы религіозному содержанію самыхъ книгъ, и что, напротивъ, главный ихъ элементъ — чисто языческій.

Мало того, въ Академіи хранится одно Евангеліе, заглавныя буквы котораго представляютъ собою цѣлую языческую сцену (рис. 75). „Мы имѣемъ въ этихъ иниціалахъ, пишетъ подробно изслѣдовавшій эту рукопись В. В. Стасовъ, разбросанные члены одной какой-то общей, теперь уже неизвѣстной композиціи, нѣчто въ родѣ какой-то картины, фриза, барельефа, гдѣ центръ ясно обозначенъ, такъ что къ нему направляются справа и слѣва разныя фигуры, по пяти съ каждой стороны. Въ центрѣ настоящей нашей картины изображены скоморохи, пляшущіе при какой-то священной церемоніи. Самая же церемонія, происходящая на чистомъ воздухѣ, на полянѣ, осѣненной деревьями, состоитъ въ принесеніи жертвы (закалываемый заяцъ) жрецомъ, имѣющимъ, въ видѣ особаго отличительнаго признака, такую шляпу на головѣ, какой нѣтъ ни у одного другого персонажа сцены. Другой жрецъ стоитъ на колѣняхъ у дерева, и съ религіознымъ обожаніемъ обнимаетъ его стволъ; позади него еще третій жрецъ смотритъ сквозь вѣтви дерева; четвертый жрецъ, главный, стоитъ впереди ихъ всѣхъ, простираетъ руки кверху съ тѣмъ, изъ древности идущимъ, жестомъ обожанія и почитанія, который и до сихъ поръ существуетъ у христіанскаго священника, когда онъ воздѣваетъ руки горѣ, въ извѣстныя минуты литургіи; позади всѣхъ стоитъ церемоніймейстеръ, или распорядитель, и наблюдатель за порядкомъ священнодѣйствія. Такимъ образомъ, правая сторона картины содержитъ жрецовъ и распорядителей. Въ лѣвой сторонѣ картины является прислужникъ, трубящій въ рогъ. Позади него идутъ четыре человѣка съ жертвоприносительными дарами“.

Не останавливаясь долѣе на этой рукописи, мы видимъ ясно и изъ этого сообщенія, насколько свободенъ былъ художникъ въ этомъ случаѣ, если даже въ Евангеліи могъ помѣстить цѣлую

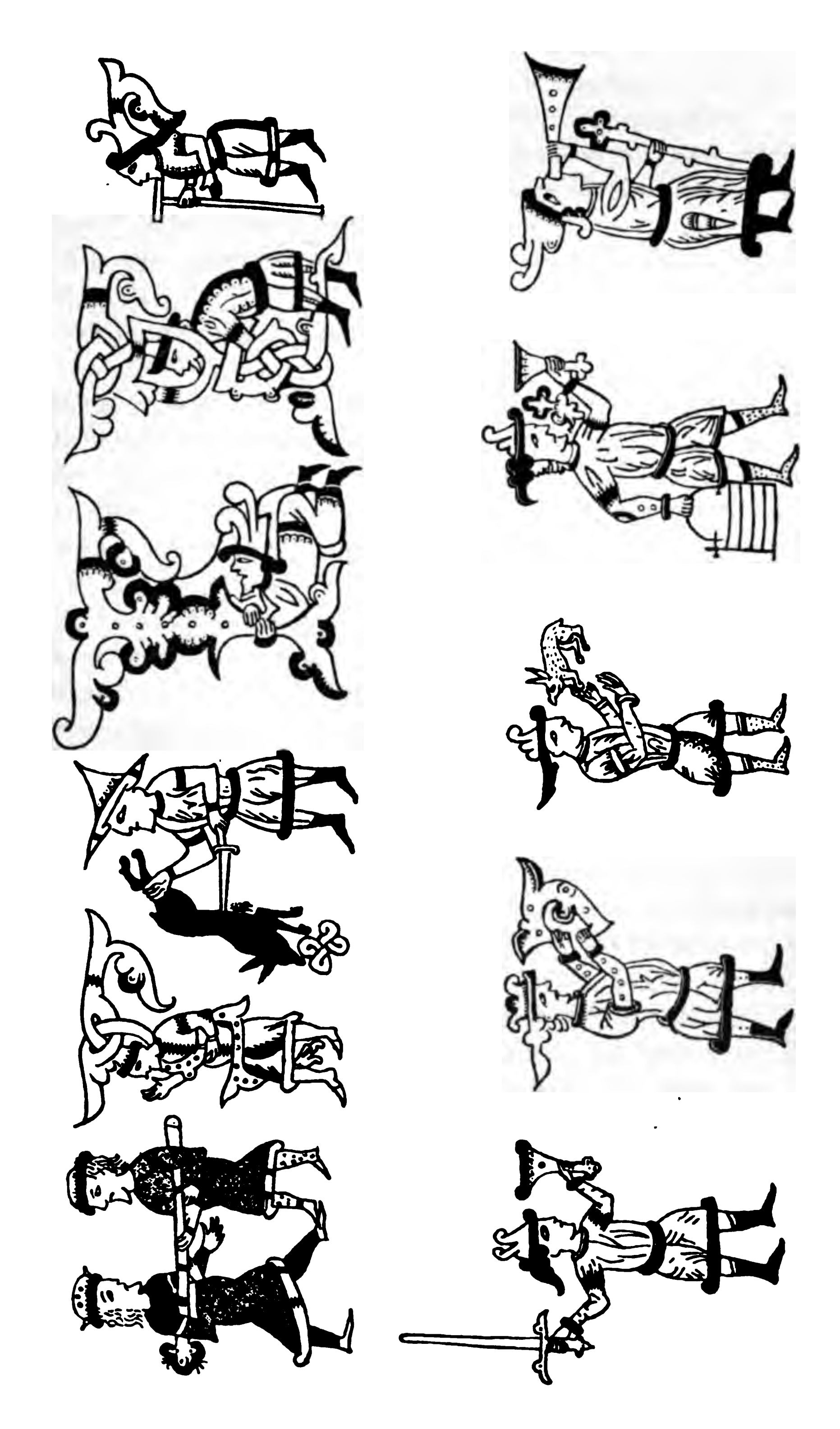


Рис. 75. Заглавныя буквы Академическаго Евангелія.

сцену языческаго жертвоприношенія. Нечего уже и говорить объ орнаментахъ, украшающихъ не священныя рукописи, а простые предметы домашняго употребленія.

Разсматривая наши древнія рукописи, мы находимъ, что древнѣйшій нашь орнаментъ состоитъ въ наслѣдственномъ родствѣ съ болгарскимъ, о чемъ свидѣтельствуютъ русскія рукописи XI вѣка, переписанныя съ болгарскихъ оригиналовъ, каковы: Григорій Богословъ, въ Императорской Публичной Библіотекѣ, Остромирово Евангеліе и Изборникъ Святослава 1073 года.

Большая разница замѣчается въ орнаментаціи рукописей, писанныхъ тщательно и съ особеннымъ стараніемъ и писанныхъ спѣшно и болѣе небрежно. Чѣмъ изящнѣе и тщательнѣе сдѣланъ орнаментъ, тѣмъ онъ ближе по стилю къ византійскому, и обратно, чѣмъ онъ исполненъ поспѣшнѣе и небрежнѣе, тѣмъ слѣдовъ византійскаго вліянія въ немъ меньше, тѣмъ онъ грубѣе, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, и энергичнѣе, оригинальнѣе и прихотливѣе.

Даже при самомъ элементарномъ знакомствѣ съ нашими рукописями, особенно отъ второй половины XIII-го до начала XIV-го вѣка́, ярко бросается въ глаза замѣчательная выдержанность общаго имъ всѣмъ одинаковаго характера въ стилѣ орнамента.

„Это, по опредѣленію Ѳ. И. Буслаева,—затѣйливое сплетеніе ремней и вѣтокъ съ разными фантастическими животными, съ птицами, у которыхъ иногда человѣческія головы, съ звѣрями, хвостъ которыхъ извивается вѣткою, оканчивающеюся листкомъ, особенно съ драконами и зміями, которые изъ своей пасти выпускаютъ вѣтку, а своимъ хвостомъ перевиваютъ звѣрей и другихъ чудовищъ, наконецъ, съ человѣческими фигурами, руки и ноги которыхъ вплетены въ эти перевивы изъ ремней и змѣиныхъ хоботовъ. Существенною характеристикою стиля оказывается здѣсь нарушеніе, или искаженіе и разложеніе естественныхъ формъ природы животной и растительной, при самомъ подчиненіи ихъ цѣлой группѣ, связанной извитіями, которыя то насильственно разсѣкаютъ эти формы, то такъ незамѣтно съ ними сливаются, что глазъ не можетъ услѣдить, гдѣ оканчивается животное, или растеніе, и гдѣ начинается ремень, переходящій въ змѣю. Въ этомъ хаосѣ сплетеній всякая естественная форма принимаетъ видъ чудовища, которое, однако, разсчитано не на то, чтобы пугать воображеніе, а на то, чтобы затѣйливостью группы произвести игривое впечатлѣ-

ніе. Четырнадцатый вѣкъ есть цвѣтущая его эпоха у насъ, и именно въ орнаментѣ русскихъ рукописей. Въ теченіе цѣлаго столѣтія постоянное повтореніе однихъ и тѣхъ же сюжетовъ привело къ замѣчательно художественной обработкѣ этихъ фантастическихъ группъ, связанныхъ игривыми линіями перевитія. Въ тонкомъ киноварномъ очеркѣ, фигуры эти, обыкновенно — бѣлыя, съ свѣтложелтыми нѣжными полосками и съ черными кружками, чешуйками, или черточками, выступаютъ на синемъ, красномъ, зеленомъ, или даже на черномъ фонѣ".

Разсматривая этотъ орнаментъ, мы находимъ, что онъ состоитъ изъ двухъ главныхъ элементовъ: изъ ременныхъ и преимущественно змѣиныхъ сплетеній и изъ чудовищъ, куда можно причислить и всѣ фигуры животныхъ и людей, потерявшихъ натуральность подъ печатью условнаго стиля.

Оба эти элемента, какъ въ византійскихъ и въ южнославянскихъ, такъ и въ русскихъ рукописяхъ, сначала идутъ отдѣльно, особнякомъ, не смѣшиваясь другъ съ другомъ. Сліяніе это произошло сперва въ буквахъ, а потомъ уже перешло въ заставки. Въ рукописяхъ византійскихъ оно такъ и ограничилось буквами, въ южно-славянскихъ же и въ русскихъ развилось одинаково и въ буквахъ и въ заставкахъ.

Въ византійскихъ рукописяхъ, говоритъ Ѳ. И. Буслаевъ, благодаря натурализму и изяществу въ живописной раскраскѣ съ золотомъ, фигура животнаго, обыкновенно птички, или фигура человѣка отдѣляется отъ корпуса буквы, стоя при ней, какъ изящная, раскрашенная статуя при архитектурномъ зданіи. Затѣмъ, суставы буквъ, колонки и овалы, выступы и перекладины изъ членовъ архитектурныхъ превращаются въ животныхъ, сливая, такимъ образомъ, орнаментъ геометрическій съ орнаментомъ царства животныхъ. Блистательный образецъ такихъ буквъ представляетъ византійская рукопись Акаѳиста Пресвятой Богородицы въ Синодальной библіотекѣ. Драконъ, или змій съ головою чудовища и съ птичьимъ клювомъ, украшеннымъ листвою, составляетъ, обыкновенно, всю букву, или же два такихъ же змія—если это нужно для начертанія такихъ буквъ, какъ Т или Н. Сверхъ того, въ буквѣ Т врисованы человѣческія лица. Ближе къ перевитіямъ русскаго орнамента стоитъ буква Y (Рис. 75). Каждая изъ частей рогульки состоитъ изъ змія съ головой: головы эти увѣнчаны коронами. Завиткомъ одного изъ зміевъ скрѣпляется уголъ ро-

гульки. Подъ завиткомъ получеловѣческое — полузвѣриное рыло, изъ пасти котораго внизъ спускается ремень, захватывающій, какъ подпруга, подъ животъ какое-то четвероногое животное, которое, ступая на своихъ лапахъ, составляетъ пьедесталъ всей буквы.

Въ ближайшей связи съ буквами этого византійскаго Акаѳиста состоятъ буквы Остромирова Евангелія (1056 —

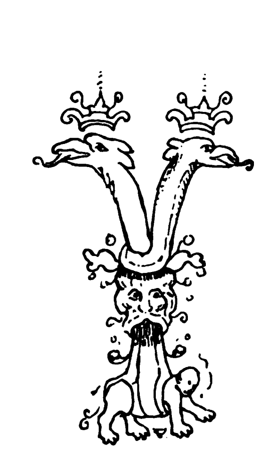


Рис. 76. Изъ Акаѳиста Пр. Богородицы въ Синодальной Библіотекѣ.

77. Заглавная буква изъ Остромирова Евангелія.

1057 гг.), въ которомъ изъ листьевъ геометрически, архитектурно построенной буквы тамъ и сямъ выступаетъ то человѣческое лицо, то звѣриная морда. Замѣчателенъ, между прочимъ, грифонъ, полуптица - полузвѣрь, крылатое животное съ лапами, составляющее нижній овалъ буквы В (рис. 76). Такой же грифонъ изображенъ на фрескѣ лѣстницы въ Кіево - Софійскомъ соборѣ, съ головою, обращенною къ чудовищному рылу извивающагося подъ его ногами змія; затѣмъ онъ весьма часто встрѣчается между прилѣпами Дмитріевскаго собора во Владимірѣ и, наконецъ, является одною изъ самыхъ распространенныхъ фигуръ въ орнаментѣ русскихъ рукописей XIII и XIV вѣка. Фигура эта, ведущая свое происхожденіе съ иранскаго востока, чрезвычайно распространена и въ стилѣ романскомъ, на Западѣ. Она, можно сказать, коренится въ самой почвѣ, по которой совершилось переселеніе наро-

довъ съ Востока на Западъ, чему свидѣтельствомъ можетъ служить скиѳскій грифонъ изъ Луговой Могилы.

Гораздо ближе русскій орнаментъ изъ сплетеній подходитъ къ тѣмъ византійскимъ буквамъ, которыя состоятъ изъ змѣиныхъ перевивовъ; но еще ближе онъ къ южнославянскимъ рукописямъ, въ чемъ особенно убѣждаетъ насъ болгарское Евангеліе XII-го вѣка, поступившее въ Румянцевскій музей отъ профессора Григоровича.

Фактъ высокой важности для исторіи перехода сплетеннаго изъ змѣй орнамента заглавныхъ буквъ отъ Южныхъ Славянъ къ намъ на Русь еще въ XI-омъ вѣкѣ предлагаетъ намъ знаме-

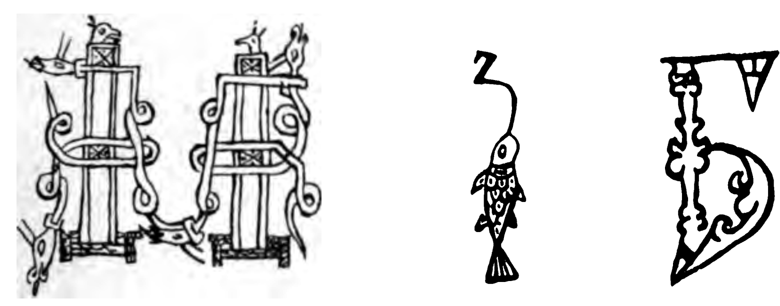


Рис. 78. Заглавныя буквы изъ „Григорія Богослова."

нитая рукопись Григорія Богослова, въ Императорской Публичной Библіотекѣ, написанная на древне-болгарскомъ языкѣ, но со слѣдами руки одного, или нѣсколькихъ русскихъ переписчиковъ (рис. 78). При маломъ умѣньи и при недостаткѣ въ матеріалахъ для раскраски, писецъ, выводившій тонкою тростью заглавныя буквы и нѣкоторые чертежи, какими пришла ему фантазія кое-гдѣ украсить рукопись, нашелъ себѣ посильную задачу въ неестественныхъ фигурахъ чудовищнаго стиля и въ немудреныхъ змѣиныхъ сплетеніяхъ.

Въ русскихъ рукописяхъ XII-го вѣка этотъ, такъ называемый, чудовищный, или тератологическій орнаментъ продолжаетъ развиваться въ заглавныхъ буквахъ, но отсутствуетъ въ заставкахъ, которыя все еще носятъ на себѣ традиціонный византійскій характеръ, и если и допускаютъ птицъ или животныхъ, то эти послѣднія помѣщаются отдѣльно на выступахъ или наверху заставокъ, по византійскому обычаю.

Прекрасное доказательство, до очевидности убѣдительное, перехода чисто византійскаго орнамента къ сплетеніямъ и чу-

довищамъ варварскаго, или романскаго стиля представляютъ намъ заглавныя буквы Юрьевскаго Евангелія 1120—1128 г., (рис. 79) служащія, въ этомъ отношеніи, связью, въ письменности новгородской, и по стилю, и по времени, между памятниками XII-го вѣка и памятниками XIV вѣка, представляющими собою уже высшее развитіе чудовищнаго орнамента. Изъ шестидесяти пяти заглавныхъ буквъ Юрьевскаго Евангелія около двадцати буквъ принадлежатъ безспорно къ чудовищному орнаменту,

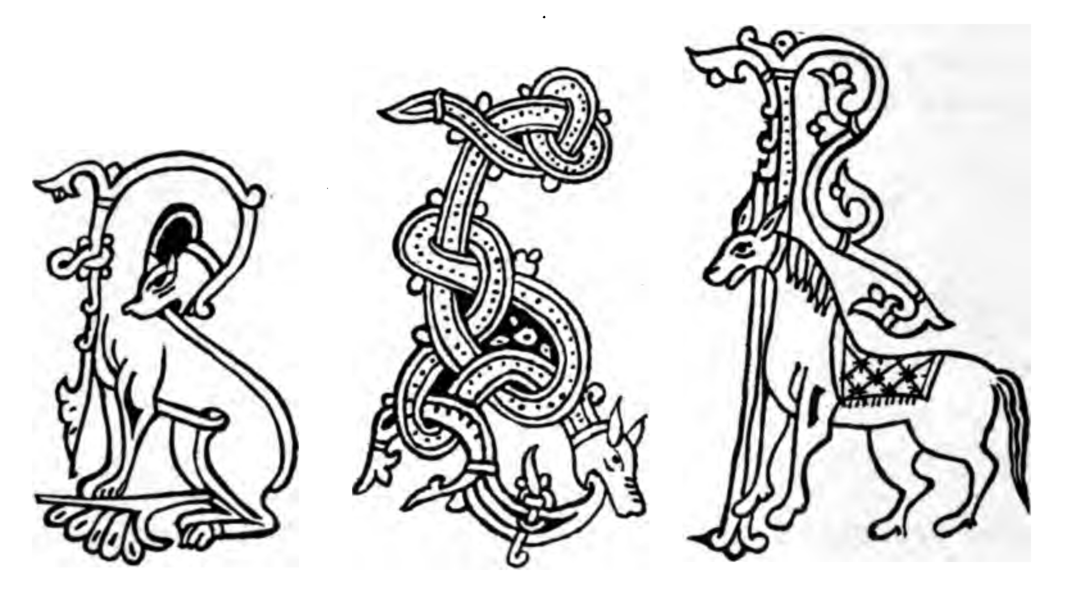


Рис. 79. Заглавныя буквы Юрьевскаго Евангелія.

остальныя же представляютъ болѣе или менѣе искусныя копіи съ византійскихъ оригиналовъ, въ видѣ геометрическаго орнамента въ архитектурной формѣ.

Вплетеніе звѣрей и птицъ, грифоновъ и драконовъ въ ремни, оканчивающіеся иногда змѣиною головою, или пастью чудовища, замѣчаемое въ цѣлой трети заглавныхъ буквъ Юрьевскаго Евангелія, все продолжаетъ развиваться въ XII-омъ и въ XIII-омъ вѣкахъ, какъ это видно по Добрилову Евангелію 1164 года и по Евангелію Румянцевскаго музея XII—XIII в. Но во всѣхъ этихъ трехъ рукописяхъ ясно еще господство византійскаго стиля, чѣмъ онѣ существенно и отличаются отъ рукописей XIV-го вѣка. Кромѣ того, послѣднее Евангеліе еще рѣзко отличается отъ нихъ нѣкоторыми орнаментами чисто иконописнаго стиля.

Дальнѣйшій переходъ отъ этихъ рукописей къ орнаменту XIV-го вѣка представляетъ собою Евангеліе Румянцевскаго музея 1270 года. Въ немъ буквы чудовищнаго стиля изъ грифоновъ и драконовъ не только вполнѣ соотвѣтствуютъ орнаменту XIV-го вѣка, но своею затѣйливостью во многомъ даже дополняютъ его.

Орнаментъ XIV-го вѣка, помимо болѣе роскошнаго сплетенія, отличается отъ предыдущихъ рукописей и разнообразіемъ, и богатствомъ колорита. Тогда какъ въ Юрьевскомъ Евангеліи орнаментъ исполненъ киноварью по бѣлому полю пергамента, а въ двухъ другихъ — частію тоже по бѣлому, а частію по красному, такъ что красные очерки, сливаясь съ краснымъ же фономъ, оставляютъ внутри его пробѣлъ самаго рисунка, въ рукописяхъ XIV-го вѣка пробѣлы эти выступаютъ по синему, зеленому и даже черному фону. Кромѣ того, они разцвѣчены свѣтложелтою краскою, что̀ раньше не вошло еще во вкусъ. Евангеліе 1270 года и въ этомъ отношеніи представляетъ переходъ къ гармоніи тоновъ XIV-го вѣка. Здѣсь орнаментъ иногда выступаетъ не только по красному, но и по синему, зеленому и даже желтому фону, а самый рисунокъ наведенъ желтоватою краской.

Что̀ касается до заставокъ, то роскошная въ своихъ затѣйливыхъ извитіяхъ заставка XIV-го вѣка, въ своей исторической послѣдовательности, развилась непосредственно изъ буквы и представляетъ собою только перенесеніе на болѣе широкое поле и въ бо̀льшихъ размѣрахъ того же самаго орнамента.

Восходя къ древнѣйшимъ источникамъ и оригиналамъ русскаго орнамента, мы замѣчаемъ, что заставки изъ змѣиныхъ хвостовъ и со змѣиными головами болѣе были распространены въ письменности южно-славянской, чѣмъ въ византійской. Такія заставки очень обыкновенны въ болгарскихъ рукописяхъ уже XII-го вѣка.

Вообще же южно-славянскія рукописи представляютъ собою ближайшій источникъ и образецъ такихъ заставокъ. Знаменитая сербская рукопись, Шестодневъ Іоанна, экзарха болгарскаго, 1263 года, находящаяся въ Московской Синодальной библіотекѣ, имѣетъ заставку (рис. 80), подъ которою подписано заглавіе, раскрашенную киноварью и зеленою и желтою красками. Въ рамкахъ, еще византійскаго узора, она представляетъ двухъ грифоновъ, хвостами вмѣстѣ, а головами врозь, перепле-

тенныхъ извивами двухъ зміевъ, головы которыхъ, поднимаясь по обѣ стороны надъ головами грифоновъ, испускаютъ изъ своихъ пастей по византійскому завитку. Заставка изъ Погодинской Минеи XIV-го вѣка до такой степени сходна съ этою заставкою, что обѣ онѣ кажутся копіями съ одного общаго оригинала, отличающимися одна отъ другой лишь незначительными варіантами; даже четырехъ-угольная рамка заставки въ обѣихъ копіяхъ одинаково разрѣзана внизу пополамъ змѣиными хвостами; только ви-

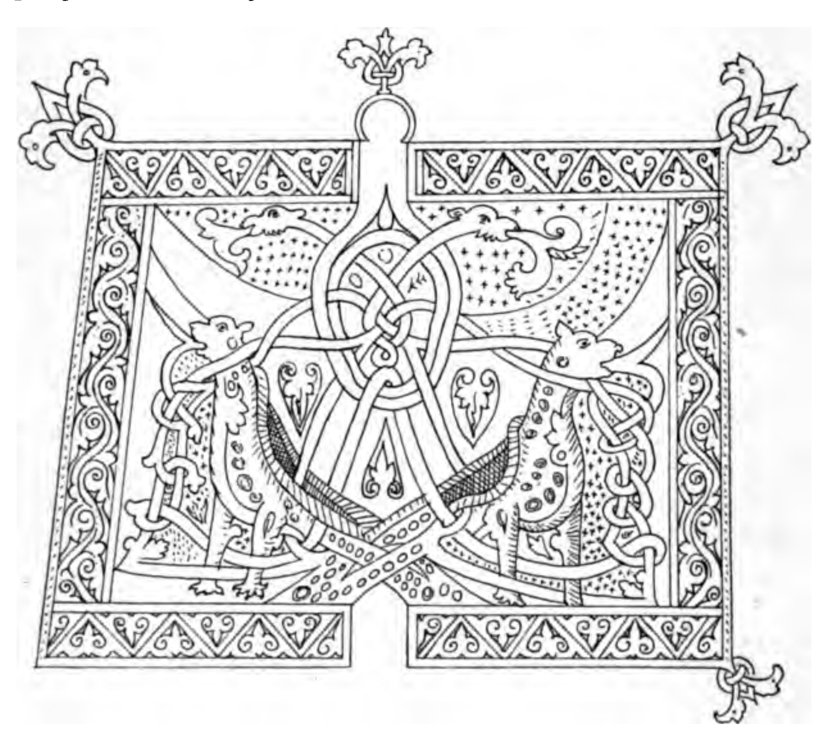


Рис. 80. Заставка Шестоднева Іоанна, экзарха Болгарскаго. Рукопись Московской Синодальной библіотеки.

зантійскій узоръ сербской рукописи замѣненъ въ русской узоромъ, болѣе соотвѣтствующимъ русскому орнаменту XIV-го вѣка. Двѣ другихъ копіи того же общаго оригинала, но уже на Западѣ и гораздо древнѣе, именно изъ второго періода романскаго стиля (XI—XII в.), можно видѣть въ орнаментаціи двухъ капителей Альзасской архитектуры и вообще вдоль Вогезскихъ горъ, въ стилѣ, такъ называемомъ, романско-германскомъ.

Нужно замѣтить, что восточное племя Болгаръ, покорившее придунайскихъ и балканскихъ Славянъ, могло не мало способствовать внесенію азіатскихъ элементовъ въ ихъ бытъ,

въ ихъ культуру и искусство. Болгарское государство, захватившее восточную часть Балканскаго полуострова, въ X-мъ вѣкѣ, при царѣ Симеонѣ, достигло уже значительной степени цивилизаціи, какъ свидѣтельствуютъ о томъ памятники литературы и письменности. Вмѣстѣ съ тѣмъ не подлежатъ сомнѣнію сношенія моравскихъ и болгарскихъ Славянъ съ Западомъ, съ германскими императорами и съ римскими папами. Самый языкъ славянскаго перевода Священнаго Писанія ясно свидѣтельствуетъ о вліяніи Запада на цивилизацію Славянъ.

Какъ мы уже говорили, русская письменность съ первыхъ своихъ памятниковъ, съ XI-го вѣка, началась переписываніемъ болгарскихъ оригиналовъ; не переставала она и затѣмъ подчиняться непосредственному вліянію письменности болгарской и сербской и, такимъ образомъ, усвоила себѣ и южно-славянскій орнаментъ рукописей, который въ XIV-омъ столѣтіи принялъ уже нѣкоторый оттѣнокъ самостоятельности.

Почти всѣ древнѣйшія наши рукописи относятся къ письменности новгородской, такъ какъ Новгородская область спаслась отъ погромовъ татарщины и потому сохранила памятники и культурныя преданія старины и уберегла свою національность отъ монгольскаго вліянія. Съ другой стороны, сношенія Новгорода и Пскова въ XII—XIV вѣкахъ съ Ригою, готскимъ берегомъ и ганзейскими городами, засвидѣтельствованныя и письменными актами, и преданьями, и легендами, а также и монументальными памятниками, служили для новгородской культуры, какъ мы уже не разъ видѣли, проводниками западныхъ вліяній, которыя должны были оказать свое дѣйствіе на болѣе свободное отношеніе къ византійскимъ и юго-славянскимъ художественнымъ преданіямъ и на болѣе самостоятельное ихъ развитіе. Слѣды этой самодѣятельности очевидны въ орнаментѣ новгородскихъ рукописей XIV-го вѣка, не смотря на его ближайшее сродство съ орнаментомъ юго-славянскимъ.

„Если юго-славянскій орнаментъ, замѣчаетъ Ѳ. И. Буслаевъ, составляетъ восточную отрасль византійскаго, то новгородскій XII—XIV вѣка составляетъ такую же органическую отрасль орнамента юго-славянскаго, или сербо-болгарскаго".

Такъ какъ русская письменность въ XIII-мъ и XIV-мъ вѣкахъ, какъ мы сказали, преимущественно сосредоточивалась въ области

Новгородской, то и орнаметъ новгородскій можно назвать и вообще русскимъ.

Оставаясь вѣрнымъ многовѣковымъ преданіямъ и сохраняя слѣды византійскаго и юго-славянскаго стилей, русскій орнаментъ XIV-го вѣка представляетъ и нѣкоторыя особенности, въ которыхъ можно усмотрѣть черты русскаго стиля. Чудовища переполняютъ заставку и прошибаютъ ея рамку и вверху, своими головами, и внизу—хвостами, или же извитіями ремней, опутывающихъ чудовищъ. Иногда заставка сохраняетъ традиціонную задачу изобразить церковь, но даетъ ей иную, мѣстную форму, обыкновенно съ тремя главами, на высокихъ и тонкихъ барабанахъ. Какъ стѣны и фундаментъ, такъ и барабаны, главы и самые кресты—все наполнено чудовищами, или же ихъ хвостами и ременными переплетами. Кресты обыкновенно состоятъ изъ однихъ ремней, или хвостовъ, но часто со змѣиными головами у подножія; иногда же они исполняются безо всякихъ плетеній, сплошною киноварью. Есть, впрочемъ, заставки, гдѣ церковь сплетена исключительно изъ ремней, а кресты сдѣланы киноварью, хотя заглавныя буквы наполнены чудовищами: повидимому, писецъ боялся осквернить церковь чудовищною нечистью. Нѣкоторыя заставки въ ихъ обыкновенной четырехъ-угольной формѣ, съ выемками внизу, представляются съ разнообразнымъ орнаментомъ изъ чудовищъ: тутъ и грифоны съ человѣческими лицами въ профиль, въ островерхихъ шапкахъ, и животныя, тоже съ человѣческими лицами en face, а между ними василиски съ пѣтушиными гребешками; внизу же, надъ выемкой рамки, повѣшена, на переплетенныхъ ремняхъ, за подбородокъ, человѣческая голова, лбомъ книзу. Послѣдняя подробность любопытна, какъ свидѣтельство той капризной фантазіи, которая руководила мастера въ его работѣ.

Чтобы придать орнаменту черту болѣе приличную церковному стилю, иногда внизу, а иногда и внизу и вверху заставки помѣщается крылатый Серафимъ. Иной разъ, вмѣсто чудовищъ, оплетена и связана змѣиными хвостами одна только человѣческая фигура. Тогда заглавныя буквы обыкновенно дополняютъ фантастическую исторію такой фигуры. То она стоитъ на хребтѣ чудовища, ухватившись руками за змѣиные хвосты; то ступаетъ одною ногой на ходулѣ, а другой — на змѣиныхъ сплетеніяхъ, въ одной рукѣ держитъ рогъ, а въ другой — нѣчто въ родѣ гуслей; то забавляется охотой съ соколомъ въ рукѣ, или держитъ за хвостъ

пойманное животное; то сидитъ верхомъ на животномъ, держа въ рукѣ щитъ; то, согнувъ колѣно, держитъ въ рукахъ сѣкиру, или же чинно сидитъ на стулѣ передъ аналоемъ, на которомъ лежитъ книга.

Относительно раскраски этого орнамента, однимъ изъ самыхъ отличительныхъ его признаковъ, является постоянно синій или голубой фонъ вокругъ фигуръ и внутри всѣхъ пустотъ рисунка, такъ что лишь въ видѣ очень рѣдкихъ исключеній этотъ фонъ замѣненъ краснымъ или зеленымъ. Остальной рисунокъ состоитъ обыкновенно изъ контуровъ, выполненныхъ киноварью. Красокъ вообще употреблено очень мало, и вездѣ бросается въ глаза лишь яркая желтая краска, повидимому, замѣняющая золото и наполняющая собою очертанія всевозможныхъ украшеній, въ видѣ ожерелій, браслетовъ, повязокъ, поясовъ, позументовъ, бордюровъ и каймы, играющихъ въ этихъ изображеніяхъ очень видную роль.

Прибавимъ еще здѣсь, что звѣриный, или чудовищный стиль орнамента, выработавшійся въ рукописяхъ XIV-го вѣка въ такіе прекрасные образцы, подготовлялся много раньше на чисто русской почвѣ, на металическихъ издѣліяхъ. Такъ, въ Кіевскомъ кладѣ 1893 года, былъ найденъ серебряный браслетъ, состоящій изъ двухъ выпуклыхъ полосъ, съ шарнирами по обѣимъ сторонамъ каждой створки. Створки эти окаймлены бордюромъ изъ зерни и раздѣланы каждая въ видѣ трехъ кіотцевъ, или арочекъ, въ такихъ же зерневыхъ багетахъ; въ промежуткахъ арокъ, по серебру награвированы высокія, геральдическаго типа птицы, слегка наведенныя въ своихъ контурахъ чернью, а въ среднемъ тяблѣ—василискъ.

Относя этотъ браслетъ къ XII—XIII в., профессоръ Н. П. Кондаковъ замѣчаетъ: „Непомѣрно маленькая головка, узкая шея, тѣло, уже принявшее геометрическую форму, хвостъ въ видѣ копѣйнаго конца и лиліи, и отдѣльныя перья, расходящіяся по сторонамъ и загибающіяся вверхъ также въ формѣ остроконечной линейной распуколки—таковы типы птицъ, которыя уже въ XIV-мъ вѣкѣ выработаются въ причудливый иниціалъ, весь разнятый на завитки, плетенія, рамки. На настоящемъ браслетѣ, голова василиска уже имѣетъ свою характерную пѣтушью голову, драконье тѣло на концѣ, со вздымающейся головою“.

Постоянно указывавшееся нами сходство русскаго орнамента съ романскимъ на Западѣ заставляетъ насъ теперь

указать и различія между ними, изъ которыхъ можно было бы заключить о свойствахъ собственно русскаго искусства. Различія эти заключаются не столько въ качествѣ матеріала, сколько въ его объемѣ, указывающемъ на большую или меньшую энергію художественныхъ силъ.

Русскій орнаментъ, за исключеніемъ женскихъ рукодѣлій и разныхъ мелкихъ издѣлій, главнымъ образомъ, развился въ заглавныхъ буквахъ и заставкахъ и только очень слабо—въ архитектурныхъ украшеніяхъ; напротивъ того, на Западѣ, романскій стиль, наложивъ свой рѣзкій отпечатокъ на орнаментъ рукописный, широко охватилъ архитектуру, разсыпавъ въ неисчерпаемомъ обиліи свои разнообразныя формы и по стѣнамъ зданія, и по капителямъ и базисамъ, и по самому стволу колоннъ, по тягамъ арокъ, по тимпану портала и церковнымъ вратамъ, по баллюстрадамъ, амвонамъ и т. под.

Кромѣ того, романскій стиль на Западѣ начинается тотчасъ же вслѣдъ за древнехристіанскимъ, уже въ VI-мъ и VII-мъ вѣкахъ явственно проявляетъ свои рѣзкія, неуклюжія формы, и все болѣе и болѣе сглаживая ихъ варварскую грубость, постепенно развивается и къ концу XII или къ началу XIII-го вѣка органически переходитъ въ стиль готическій, одновременно и въ архитектурѣ, и въ скульптурѣ, и въ живописи. Напротивъ того, русскій орнаментъ только въ XII-омъ вѣкѣ началъ понемногу освобождаться отъ рабскаго копированія византійскихъ и югославянскихъ оригиналовъ, и хотя выказывалъ нѣкоторую самостоятельность въ XII-мъ и въ XIII-мъ вѣкахъ, но все еще былъ подъ сильнымъ вліяніемъ юго-славянскимъ, и только въ XIV-омъ вѣкѣ успѣлъ достичь большей самобытности, но и то расцвѣлъ не надолго, такъ какъ уже въ началѣ XV-го вѣка снова является вліяніе новыхъ подѣлокъ Аѳонской горы, уступившихъ потомъ мѣсто, какъ увидимъ дальше, копіямъ со старопечатныхъ книгъ и западныхъ гравюръ.

Такимъ образомъ, по картинному сравненію, сдѣланному Ѳ. И. Буслаевымъ, „Романскій орнаментъ на Западѣ представляется громаднымъ деревомъ, глубоко пустившимъ свои корни въ землю, раскинувшимъ свои густыя вѣтви далеко и широко во всѣ стороны, съ богатымъ цвѣтомъ, который опалъ только тогда, когда принесъ плоды и далъ жизненныя сѣмена для слѣдующихъ за нимъ возрастаній: русскій орнаментъ въ рукописяхъ — это

скромное деревцо, съ жидкими вѣтками, на которомъ показались недолговѣчные цвѣтки, завядшіе прежде, чѣмъ успѣли принести свой плодъ и сѣмена. Чѣмъ менѣе было въ русскомъ элементѣ самостоятельнаго стремленія впередъ, тѣмъ болѣе держался онъ старины и преданія, согласно общему принципу русской жизни, и въ религіи, и въ литературѣ, и въ искусствѣ, преимущественно въ иконописи. Ранніе признаки чудовищнаго романскаго стиля, усматриваемые на Западѣ еще въ VII вѣкѣ и идущіе до XII-го, удерживаются во всей сохранности въ русскомъ орнаментѣ XIV-го вѣка, напримѣръ, характеристическая подробность усѣивать туловище змѣй и чудовищъ точками и кружками или просто точками внутри, или же украшать птицъ, животныхъ и чудовищъ ошейникомъ".

За отсутствіемъ въ древне-русскомъ искусствѣ настоящей скульптуры и при неразвитости живописи, русскій орнаментъ и въ своемъ высшемъ развитіи, въ XIV-мъ вѣкѣ, не дошелъ до воспроизведенія натуры съ ея рельефами и красками. Онъ остался на степени каллиграфіи въ фантастическихъ разводахъ какихъ-то іероглифовъ, состоящихъ изъ переплетенныхъ животныхъ и чудовищъ, оставляющихъ мало мѣста для фигуръ человѣческихъ. Орнаментъ не дошелъ до человѣческой группы и ограничился узорами изъ чудовищъ, гдѣ змѣиные хвосты, перерѣзывая фигуру животнаго или человѣка, искажаютъ и дробятъ ее по частямъ, насильственно соединяя эти части искусственными связями, будто металлическія пластинки, накладываемыя на плоскость. Вмѣстѣ съ тѣмъ вся фигура имѣетъ видъ металлическаго издѣлія: голова, окаймленная по шеѣ узоромъ, приставляется къ туловищу, которое иногда ему не по мѣркѣ, крылья, симметричныя и словно отчеканенныя, какъ бы привинчиваются къ туловищу винтами, шляпкамъ которыхъ соотвѣтствуютъ обычные, упоминавшіеся выше кружки; наконецъ, во всей фигурѣ идутъ коймы съ кружками — орнаментъ грубыхъ металлическихъ издѣлій. Все это напоминаетъ намъ плоскій стиль курганныхъ издѣлій, или рисунокъ ткани, однообразно повторяющійся до безконечности. И все это отчасти, пожалуй, такъ и есть.

Заимствуя въ началѣ всю орнаментацію съ тѣхъ рукописей, съ которыхъ приходилось ему переписывать, русскій художникъ встрѣтилъ въ нихъ много знакомаго ему, уже давно вошедшаго въ его обиходъ и заимствованнаго имъ непосредственно изъ того же источника, откуда заимствована и служившая ему оригиналомъ

рукопись, т.-е. съ азіатскаго востока. Встрѣчая теперь эти черты въ священнныхъ рукописяхъ, онъ мало-по-малу и самъ сталъ осмѣливаться вносить самостоятельно другіе подобные же мотивы, которые онъ почерпалъ уже не въ рукописяхъ, а въ окружавшихъ его предметахъ домашняго обихода. Отсюда-то и явились, по нашему мнѣнію, эти указанныя сейчасъ техническія особенности рукописнаго орнамента, и потому-то особенно и представляетъ для насъ интересъ изученіе орнаментаціи этихъ предметовъ обихода.

Разсмаривая внимательно эти узоры, уже не разъ упоминавшійся нами изслѣдователь ихъ, В. В. Стасовъ, приходитъ къ заключенію, что „въ нихъ нѣтъ ничего самостоятельнаго, потому что всѣ главныя составныя части ихъ существуютъ у извѣстныхъ народностей азіатскаго происхожденія, которыя обладаютъ ими въ теченіи долгихъ столѣтій и, конечно, никоимъ образомъ не могли заимствовать ихъ отъ русскихъ“.

Восточные узоры, съ которыми наши имѣютъ всего болѣе родства, онъ дѣлитъ на двѣ группы: на узоры финскіе и на узоры персидскіе.

Съ финскими узорами, и именно всего болѣе съ узорами восточныхъ финскихъ племенъ, говоритъ онъ, наши узоры имѣютъ много общаго, начиная съ самаго способа вышиванья. Лучшіе, старѣйшіе и характернѣйшіе наши узоры выполнены посредствомъ шитья двусторонняго, въ клѣтку и городками; точно также всѣ вообще финскіе узоры выполнены именно посредствомъ этого способа. Правда, въ большинствѣ случаевъ, узоры черемисскіе, мордовскіе, чувашскіе, вотяцкіе и т. д. вышиты разноцвѣтной шерстью, а иногда также и шелкомъ, тогда какъ главный нашъ матеріалъ красная бумага и, рѣже, синія нитки; но, безъ сомнѣнія, рисунокъ, въ настоящемъ случаѣ, имѣетъ болѣе значенія, чѣмъ цвѣта: эти послѣдніе, вмѣстѣ съ матеріаломъ, должны были зависѣть отъ экономическихъ и промышленныхъ условій разныхъ русскихъ мѣстностей.

Что касается до самыхъ рисунковъ, то общими у насъ съ финскими являются тѣ, которые состоятъ изъ однѣхъ геометрическихъ фигуръ, какъ, напримѣръ, фигуры изъ нѣсколькихъ пересѣкающихся линій (рис. 81 и 82), съ большимъ или меньшимъ крестомъ внутри, или безъ него, фигуры изъ четырехъ и изъ двухъ пересѣкающихся линій, изъ четырехъ пересѣкающихся прямыхъ съ загнутыми, въ видѣ крючковъ (рис. 83), концами, изъ прямыхъ

образующихъ цыфру 8, рѣшетки изъ крестиковъ, рѣшетки изъ двухъ параллельно идущихъ полосъ зигзаговъ, пересѣкаемыхъ на равныхъ разстояніяхъ маленькимъ ромбомъ (рис. 84), ряды ромбовъ, вставленныхъ другъ въ друга (рис. 85), или входящихъ одинъ въ другой угломъ (рис. 86), ряды ромбовъ со звѣздами внутри (рис. 87), завитки спиралями (рис. 88) и фигуры въ видѣ равносторонняго креста съ загнутыми концами (рис. 89).

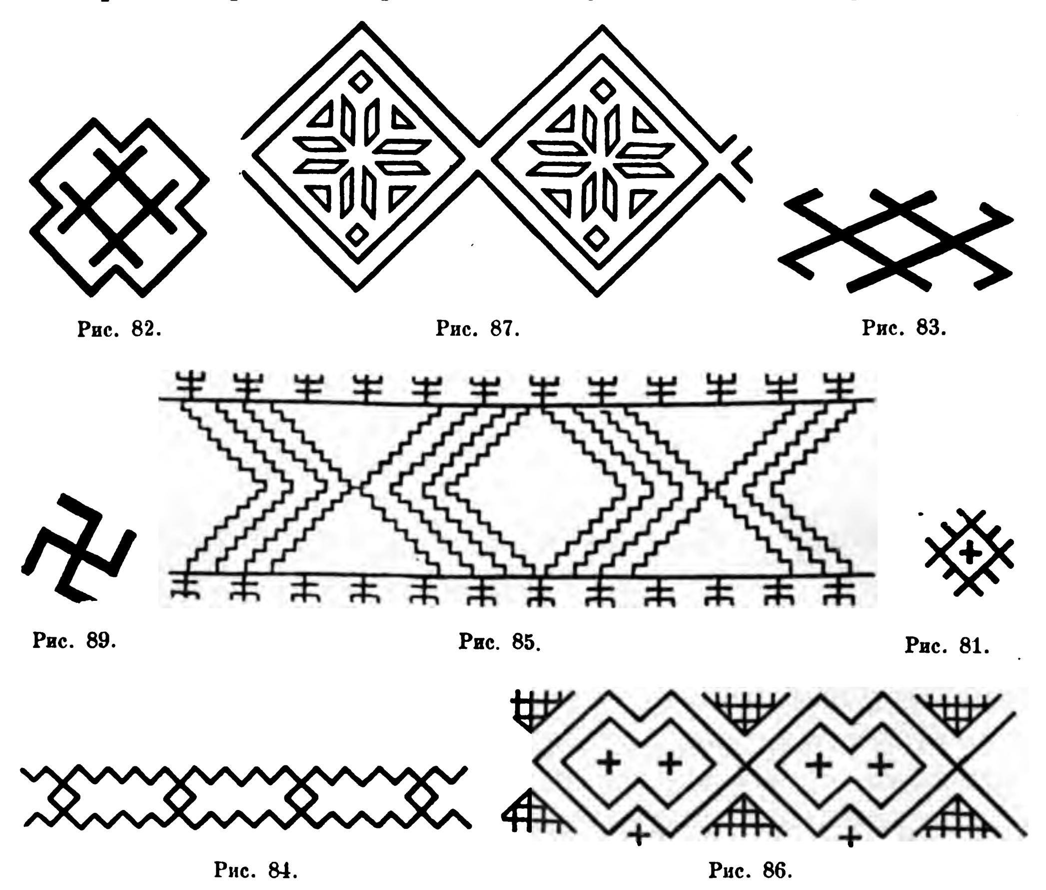


Рис. 82. Рис. 87. Рис. 83.

Рис. 89. Рис. 85. Рис. 81.

Рис. 84. Рис. 86.

Что̀ касается до изображеній животныхъ, то у западныхъ Финновъ на вышивкахъ они вовсе не встрѣчаются, у восточныхъ же встрѣчаются довольно рѣдко, и то только птицы, стоящія обыкновенно по обѣимъ сторонамъ деревьевъ.

Переходя теперь къ персидскимъ узорамъ, мы можемъ тѣ изъ нихъ, съ которыми замѣчается большое сходство у русскихъ, раздѣлить на три группы: на фигуры геометрическія, фигуры деревьевъ и фигуры животныхъ.

Между первыми главное мѣсто занимаютъ восьмиуголь-

ныя звѣзды, въ большомъ количествѣ разсѣянныя по всѣмъ персидскимъ издѣліямъ: коврамъ, платкамъ, матеріямъ и даже по архитектурнымъ украшеніямъ.

Другая геометрическая фигура, тоже сильно распространенная, какъ въ персидскомъ, такъ и въ древне-русскомъ орнаментѣ—это восьмиугольная розетка (рис. 90). Въ персидскомъ искусствѣ эти розетки, происходя отъ живыхъ розъ, которыми из-

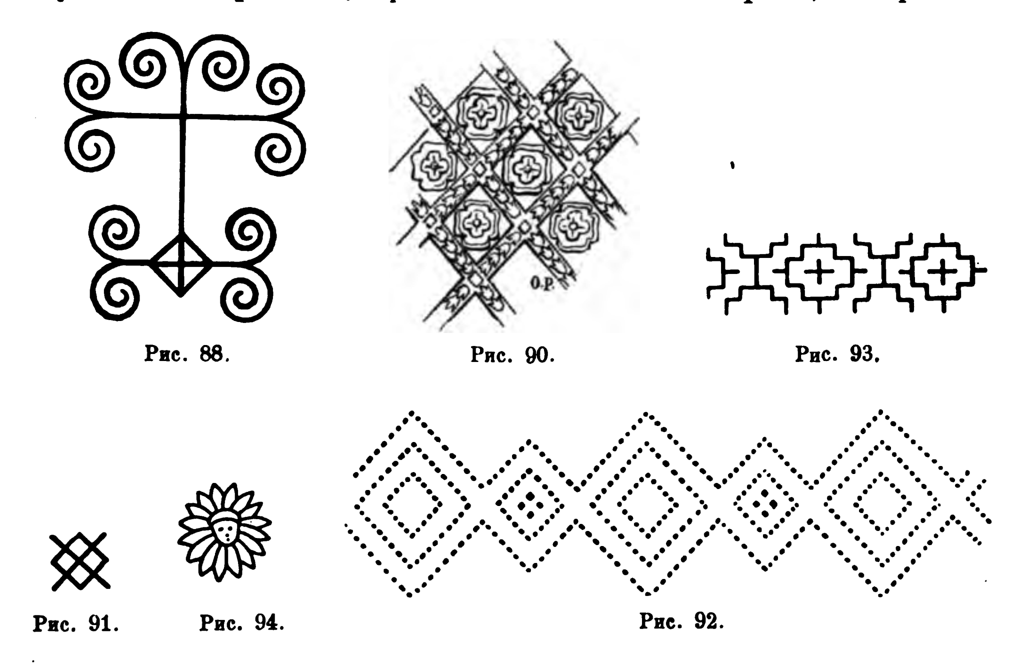


Рис. 88. Рис. 90. Рис. 93.

Рис. 91. Рис. 94. Рис. 92.

давна славилась Персія, были въ большомъ употребленіи еще у Ассиріянъ и у древнихъ Персовъ, отъ нихъ перешли къ Сассанидамъ и, наконецъ, къ Персіянамъ.

На разныхъ персидскихъ зданіяхъ мы встрѣчаемъ въ числѣ орнаментовъ, геометрическія фигуры, происхожденія, несомнѣнно, древняго, встрѣчающіяся и въ нашихъ вышивкахъ, таковы, напримѣръ, ромбы, пересѣкаемые накрестъ двумя діагоналями, (рис. 91) или входящіе угломъ другъ въ друга и съ маленькими ромбиками внутри, ряды чередующихся большихъ и малыхъ ромбовъ съ крестиками внутри (рис. 92), ряды большихъ крестовъ, тоже съ крестиками внутри (рис. 93), и человѣческія лица, вставленныя внутри цвѣтка (рис. 94).

Вторая персидская группа—фигуры деревьевъ—имѣетъ для насъ гораздо болѣе интереса. Всякій, разсматривавшій наши вышивки, знаетъ, какую громадную роль играютъ тамъ деревья.

„Они имѣютъ, по опредѣленію того же изслѣдователя, нѣкоторыя особенности, отличающія ихъ изображенія отъ обыкновенныхъ, всюду встрѣчающихся и всюду очень естественныхъ представленій простыхъ деревьевъ. Къ этимъ особенностямъ принадлежатъ: 1) конусовидное основаніе; 2) вѣтки, кончающіяся большими цвѣтками; 3) большія двѣ вѣтки, широко разверстыя, на подобіе крыльевъ; наконецъ, 4) завитки направо и налѣво на стволѣ, всего чаще внизу. Всѣ они, несомнѣнно, доказываютъ, что у насъ тутъ налицо не простыя деревья, а искусственныя, составныя, или, по крайней мѣрѣ, условныя, сложенныя на основаніи извѣстной идеи, или понятія. Ближайшими прототипами нашихъ деревьевъ являются деревья, изображенныя на многихъ сассанидскихъ барельефахъ и капителяхъ. Всѣ указанныя выше особенности встрѣчаются здѣсь въ самомъ совершенномъ, полномъ и легко объясняющемся видѣ и не оставляютъ ничего темнаго, загадочнаго, какъ у насъ. Конусовидныя основанія—это поддержка искусственнаго, священнаго дерева Персовъ; большіе цвѣты на концахъ вѣтвей—это розы и другіе цвѣты, имѣющіе тутъ религіозное значеніе; широкія двѣ нижнія вѣтви, на подобіе крыльевъ—это стилистическія особенности, наслѣдованныя еще отъ древнихъ Ассирійцевъ; наконецъ, завитки ствола по сторонамъ внизу—это не что иное, какъ листья, но завитые внизъ, сообразно требованіямъ персидскаго стиля и вкуса (рис. 95 и 96). Въ русскихъ узорахъ значеніе большинства этихъ подробностей уже утрачено, и превратилось въ мертвую формулу.

Наконецъ, что̀ касается изображенія живыхъ существъ, то большинство животныхъ, изображенныхъ на нашихъ вышивкахъ, имѣетъ значительное сходство съ подобными же — въ персидскихъ памятникахъ“.

Для сравненія съ нашими разнообразными птицами—то пѣтухами, то голубями, то павлинами — мы приведемъ птицъ на чисто персидскихъ или персидско-арабскихъ матеріяхъ. Здѣсь, какъ и у насъ, вездѣ является дерево, по сторонамъ котораго стоятъ птицы. То же самое нужно сказать и о львахъ, и о грифонахъ. „Все это, говоритъ В. В. Стасовъ, въ ново-персидской орнаментистикѣ — прямое наслѣдіе древне-иранскихъ эпохъ и древне-иранскаго искусства, такъ что птицы, кони, львы, люди, являющіеся въ нашей орнаментистикѣ парами, по большей части стоящими по сторонамъ дерева, — ничто иное,

числѣ нашихъ орнаментовъ такихъ фигуръ, которыя слишкомъ характерны для того, чтобъ быть сочиненными случайно. Для примѣра возьмемъ одинъ изъ древнѣйшихъ знаковъ добраго предзнаменованія, пожеланія благополучія, отвращенія несчастья. Онъ былъ извѣстенъ еще въ глубочайшія времена древней Индіи и упоминается въ поэмѣ „Рамаяна", но подъ именемъ „свастика" (рис. 89), былъ особенно распространенъ въ буддійскомъ мірѣ, даже у самыхъ дикихъ и далекихъ послѣдователей буддійской религіи, а отсюда перешелъ и къ разнымъ другимъ народностямъ. Такимъ образомъ, фигуру добраго предзнаменованія можно встрѣтить въ Индіи, Тибетѣ, Китаѣ, Персіи, почти во всей Сибири, у Мордвы, Черемисовъ, Чувашей, западныхъ Финновъ, а наконецъ и у Русскихъ.

Разсматривая фигуры, представляющія уже не одни соединенія геометрическихъ линій, а цѣлые предметы, мы придемъ къ тому же результату, чтó и въ предъидущемъ случаѣ: онѣ тоже имѣютъ значеніе религіозное, по преимуществу благожелательное.

Приведенные нами факты и сравненія, говоритъ онъ, наконецъ, въ заключеніе своего изслѣдованія, доказываютъ, мы надѣемся, довольно наглядно, что въ нашихъ вышитыхъ узорахъ замѣтно не мало разнообразныхъ чужеземныхъ вліяній: финскихъ, персидскихъ и отчасти буддійскихъ. Въ существованіи этихъ вліяній нельзя сомнѣваться, потому что, съ одной стороны, у насъ на узорахъ изображены то предметы, вовсе не существовавшіе у великоруссовъ, то фигуры и предметы завѣдомо азіатскаго происхожденія, не имѣвшіе и не имѣющіе у насъ никакого значенія, то такія комбинаціи, которыя были въ величайшемъ ходу у разныхъ народонаселеній задолго до основанія Русскаго государства; съ другой же стороны, тутъ вовсе нѣтъ тѣхъ предметовъ, которые бы свидѣтельствовали о мѣстности, природѣ и жизни великорусской, сѣверной. Нѣтъ тутъ ничего зимняго; всюду чувствуется лѣто и жаркій поясъ; нѣтъ русскихъ сѣверныхъ звѣрей; нѣтъ нашихъ зимнихъ божествъ, нѣтъ нашихъ зимнихъ религіозныхъ праздниковъ,—напротивъ, всюду только праздники весенніе и лѣтніе, вокругъ цвѣтущихъ деревьевъ."

Давъ здѣсь мѣсто мнѣнію почтеннаго В. В. Стасова, какъ перваго изслѣдователя въ этой области, мы, со своей стороны, на-

ходимъ нужнымъ замѣтить, что вопросъ этотъ врядъ ли можно считать окончательно рѣшенымъ и особенно въ этомъ смыслѣ. Онъ принадлежитъ къ числу многихъ такихъ вопросовъ въ нашемъ предметѣ, которые еще ожидаютъ дальнѣйшихъ изслѣдованій, и потому, желая сохранить въ своемъ изложеніи полную безпристрастность, мы не скрыли отъ нашихъ читателей этихъ заключеній нашего маститаго изслѣдователя, но, тѣмъ не менѣе, не можемъ вполнѣ съ нимъ согласиться. Нисколько не отрицая несомнѣннаго сходства нашего орнамента съ мотивами персидской орнаментаціи, и притомъ, дѣйствительно имѣющей свое начало въ древне-иранской, мы потому-то именно и не видимъ причины усматривать здѣсь непосредственный переходъ этихъ мотивовъ изъ Персіи въ Россію. По нашему мнѣнію, гораздо правдоподобнѣе приписать это сродство тѣмъ началамъ, которыя мы принесли съ собою изъ нашей прародины и о которыхъ мы говорили выше.

Впрочемъ, повторяемъ, вопросъ этотъ не можетъ еще считаться окончательно рѣшенымъ, и мы надѣемся, со временемъ, еще разъ къ нему возвратиться.

XVIII.

Рѣзьба и даже ваяніе изъ дерева издавна были знакомы Русскимъ. Еще задолго до принятія христіанства, изъ дерева рѣзались кумиры, выражавшіе, конечно, своимъ типомъ характеръ даннаго божества. При этомъ, рядомъ съ грознымъ типомъ грамовержца Перуна, являлись и кроткіе образы воплощенной любви— Лады, и олицетвореніе идей достатка и покровительства труду, въ видѣ Волоса и Дажбога. Все это даетъ намъ право заключить о значительномъ развитіи у нашихъ предковъ этой отрасли искусства, конечно, своеобразнаго, но уже отмѣченнаго со стороны исполнителя печатью сознанія того, что̀ онъ дѣлаетъ. Съ тѣхъ поръ рѣзьба изъ дерева много разъ мѣняла свои виды, примѣнялась къ предметамъ различнаго назначенія, возникала съ большимъ успѣхомъ то въ той, то въ другой мѣстности, но никогда не прекращалась и до сихъ поръ составляетъ одно изъ самыхъ излюбленныхъ занятій нашихъ кустарей.

Съ принятіемъ христіанства, понятно, и эта отрасль должна была служить потребностямъ новой религіи. Рѣзчики должны были

приготовлять священные предметы и украшать церкви. И тутъ дѣло не могло обойтись безъ вліянія Византіи,—первыми образцами должны были явиться кресты, иконы и другіе подобные предметы, доставлявшіеся изъ Византіи; но тутъ вліяніе это, повидимому, сказалось гораздо слабѣе, чѣмъ въ иконописи. Тамъ въ ученики къ византійскимъ мастерамъ поступали люди, не имѣвшіе никакихъ собственныхъ художественныхъ традицій, поневолѣ первое время они только рабски копировали своихъ учителей и только уже послѣ, достаточно освоившись съ этимъ дѣломъ, стали вносить туда кое-что своего. Здѣсь же за дѣло брались люди проведшіе всю жизнь на этомъ дѣлѣ и еще унаслѣдовавшіе его отъ отцовъ и дѣдовъ. Они являлись тутъ уже съ твердо установившимися традиціями, которыя, даже при полномъ желаніи съ ихъ стороны, имъ было бы не легко искоренить, и которыя, такимъ образомъ, невольно и неизбѣжно должны были перейти и въ новыя ихъ работы. Съ другой стороны и сама церковь, обращая главное свое вниманіе на монументальныя произведенія иконописи, не слѣдила такъ строго за мелкими рѣзными изображеніями, и такимъ образомъ, въ круглыхъ рѣзныхъ иконахъ не трудно замѣтить такія видоизмѣненія типовъ, которыя могутъ быть легко объяснены только остатками язычества, перенесеніемъ на христіанскихъ святыхъ типовъ древнихъ языческихъ кумировъ. Подтвержденіемъ этого служитъ по большей части грозное выраженіе лика у рѣзныхъ изображеній святыхъ, вовсе не соотвѣтствующее духу и смыслу христіанской религіи, а особенно многіе аттрибуты, съ которыми они представляются, и которые, несомнѣнно, языческаго происхожденія. Таковы иконныя изображенія пророка Иліи со снопомъ, св. Власія съ домашнимъ рогатымъ скотомъ, св. Георгія на конѣ и Николая Чудотворца съ мечомъ въ рукѣ.

„Быстрота перемѣны языческихъ вѣрованій на христіанскіе, какъ справедливо замѣчаетъ П. Петровъ, не могла изгладить ихъ изъ народной памяти, а недостаточность знакомства съ догматами новой религіи въ умахъ и представленіяхъ недавнихъ язычниковъ способствовала перенесенію именъ божествъ и аллегорій міровыхъ явленій, встрѣчающихся въ былинахъ, на сходныя имена святыхъ и на понятія христіанства. Это перенесеніе произошло незамѣтно, такъ какъ первые русскіе архіереи изъ грековъ, по незнакомству съ нашимъ языкомъ, не могли учительнымъ словомъ своимъ вліять на уничтоженіе суевѣрія, не только въ народѣ, но

и въ духовенствѣ. Легко утвердившіяся въ это время суевѣрія уже слились для слѣдующаго поколѣнія съ догматами вѣры, далеко не полно усвоенной и понимаемой. Привязанность народа къ круглымъ, хотя и неособенно рельефнымъ изображеніямъ святыхъ съ сомнительными аттрибутами объясняется именно этими фактами".

Кромѣ этихъ скульптурныхъ изображеній святыхъ, которыхъ, впрочемъ, церковь вообще не одобряла, не допуская круглыхъ статуй по принципу, однимъ изъ главныхъ предметовъ рѣзьбы былъ крестъ. Кресты эти, смотря по своему назначенію, подраздѣлялись на тѣльные, наперсные, напрестольные, воздвизальные, водрузальные, благословляющіе, памятные, закладные и надгробные. Въ числѣ крестовъ благословляющихъ и напрестольныхъ встрѣчаются иногда оттѣнки особаго типа: къ нижней перекладинѣ креста простираются отъ рукоятки двѣ вѣтви съ изображеніемъ пророковъ и химеръ, въ видѣ змѣй и драконовъ. Самая поверхность креста представляетъ сцены изъ Священнаго Писанія, или дванадесять праздниковъ, исполненныхъ прорѣзной тонкой работой.

„Вѣтви эти, замѣчаетъ Д. В. Григоровичъ, — ничто иное, какъ символическій взглядъ художника византійской школы, желавшаго, вѣроятно, выразить, что крестъ Господень есть древо жизни, попирающее зло, или, наоборотъ, когда на вѣтвяхъ изображались апостолы, что крестъ есть древо жизни, коего вѣтви осѣняютъ и духовно питаютъ всѣхъ приближающихся подъ его святую тѣнь".

Такими работами, да еще орнаментами, украшающими архитектурные памятники, и разными церковными предметами, въ родѣ сосудовъ, паникадилъ, подсвѣчниковъ, обручальныхъ вѣнцовъ и кіотовъ ограничивалось почти все тогдашнее рѣзное дѣло.

Западное вліяніе почти не коснулось рѣзьбы изъ дерева, такъ какъ искусство это настолько уже окрѣпло и усвоило себѣ свой типъ, что не нуждалось въ заимствованіяхъ, тѣмъ болѣе у народовъ, у которыхъ самихъ оно стояло не высоко.

Даже самый способъ исполненія этой работы, по отзыву Д. В. Григоровича, значительно разнился отъ западнаго. „Украшенія, говоритъ онъ, рѣзались не вглубь дерева, не en plein bois, какъ говорятъ французы. Исключеніемъ этого правила были только совершенно круглые предметы: колонны, закругленные выступы, ка-

пители и проч. Какъ только дѣло касалось плоскаго орнамента, онъ вырѣзывался не на самомъ предметѣ, но отдѣльно, на длинныхъ деревянныхъ филенкахъ, и потомъ уже накладывался на поле, или фонъ, который часто раскрашивался; большею частію также раскрашивался и самый орнаментъ; упомянутыя филенки подобранныя по рисунку одна къ другой, обрѣзывались по мѣрѣ надобности, прикрѣплялись къ фону и въ цѣломъ представляли красивый кружевной узоръ. Работа производилась всегда отъ руки, тонкими долотами; для окончательной обдѣлки употреблялись хвощъ и пемза. Памятники этого своеобразнаго художества, находившаго пріютъ въ монастыряхъ, отличаются большою отчетливостью, тонкостью рѣзца и чистотой рисунка".

Рис. 97. Царское мѣсто въ Софійскомъ соборѣ.

Образцы новгородской рѣзьбы съ раскраской и позолотой до сихъ поръ сохраняются въ Новгородскомъ Софійскомъ соборѣ: это царское (рис. 97), и митрополичье мѣста, временъ Іоанна Грознаго, и въ церкви Спаса-Преображенія—рѣзные золоченые праздники, сюда же относится и извѣстная, такъ называемая, Халдейская печь (рис. 98).

Напротивъ того, литейное дѣло, никогда, кажется, не теряло своей связи съ нѣмецкимъ Западомъ. Упоминавшіяся уже нами такъ называемые Корсунскія врата Новгородскаго Софійскаго собора (рис. 99), несмотря на это почему-то установившееся за ними несомнѣнно вполнѣ невѣрное названіе, сдѣланы были въ Магдебургѣ, во второй половинѣ XII вѣка. Въ этомъ убѣждаютъ насъ и латинскія надписи на нихъ и изображенія двухъ католическихъ епископовъ XII вѣка—Вихмана Магдебургскаго и Александра Плоцкаго, и по самому исполненію своему, они столько же отличаются католическими отклоненіями отъ иконописнаго преданія, сколько и стилемъ романскимъ, воспитаннымъ средневѣковою скульптурою. Что же касается до славянскихъ надписей, сдѣланныхъ на нихъ параллельно съ латинскими, то, какъ это ясно доказалъ въ прилагаемомъ здѣсь письмѣ изслѣдовавшій ихъ, по нашей просьбѣ, профессоръ А. И. Соболевскій, онѣ, по

крайней мѣрѣ, двумя вѣками позже самыхъ вратъ и, вѣроятно, сдѣланы во время какой-нибудь реставраціи этихъ вратъ.

Рис. 98. Пещь Софійскаго собора въ Новгородѣ.

Наши же русскіе мастера, даже въ случаѣ украшенія подобныхъ издѣлій, предпочитали обращаться къ средствамъ иконописи, блестящимъ подтвержденіемъ чего намъ служатъ замѣчательныя Васильевскія двери (рис. 100), находящіяся въ Александровскомъ Успенскомъ дѣвичьемъ монастырѣ. Имя свое онѣ по-

лучили въ честь строителя ихъ, Новгородскаго архіепископа Василія (1336 г.) и въ 1570 году были вывезены царемъ Иваномъ

Рис. 99. Корсунскія врата въ Новгородскомъ Софійскомъ соборѣ.

Васильевичемъ Грознымъ изъ опальнаго Новгорода. Онѣ состоятъ изъ двухъ створокъ, или деревянныхъ половинокъ, обложенныхъ сверху мѣдными листами, которые исписаны по коричневому полю золотыми рисунками. Створы обѣихъ половинокъ прик-

Рис. 100. Васильевскія двери въ г. Александровѣ.

рыты столбиками (накладкою), прикрѣпленными къ лѣвой половинѣ и также обложенными мѣдными листами съ изображеніемъ на нихъ ликовъ святыхъ. Двери эти представляютъ намъ древнѣйшій образецъ того, какъ иконописцы Новгородской школы писали господскіе и богородичные праздники въ началѣ XIV вѣка.

XIX.

Несчастныя обстоятельства, противодѣйствовавшія замысламъ князя Юрія Владиміровича Долгорукаго, съ которыми онъ боролся почти всю жизнь, способствовали развитію искусства въ сѣверныхъ предѣлахъ Руси и въ особенности въ княжествѣ Суздальскомъ. Безуспѣшно добиваясь Кіевскаго княженія, этотъ князь былъ принужденъ постоянно удаляться въ свою Суздальскую область, и началъ строить здѣсь города, какъ: Юрьевъ-Польскій и Переяславль-Залѣсскій, и воздвигать храмы; начатое имъ дѣло продолжали его пріемники, и Суздальская область мало-по-малу достигла полнаго блеска и величія.

Первымъ, по времени, храмомъ въ разсматриваемой нами области нужно считать Спасо-Преображенскій соборъ въ г. Переяславлѣ-Залѣсскомъ, построенный въ 1152-мъ году. Онъ является намъ какъ бы переходной ступенью отъ храмовъ кіевскихъ къ владиміро-суздальскимъ. По плану своему и по формѣ, онъ вполнѣ примыкаетъ къ первымъ, по матеріалу же, бѣлому камню—къ послѣднимъ. Отдѣлка его отличается большою простотою; только барабанъ и алтарные выступы украшены карнизами.

Въ томъ же году была построена церковь святыхъ Бориса и Глѣба, въ Кидекшѣ, на Нерли. Она тоже не имѣетъ никакихъ украшеній, кромѣ горизонтальнаго пояса, проходящаго по срединѣ и состоящаго изъ ряда столбиковъ и арочекъ, съ угловатою каймою наверху.

Успенскій соборъ во Владимірѣ первоначально былъ заложенъ, въ 1158-мъ году, княземъ Андреемъ Боголюбскимъ и былъ одноглавымъ: достроенъ же онъ въ 1160-мъ году, но въ 1185-мъ году сильно пострадалъ отъ пожара. Послѣ того, князь Всеволодъ III возстановилъ его и обстроилъ съ трехъ сторонъ каменными стѣнами, проломавъ большія отверстія въ старыхъ на-

ружныхъ стѣнахъ, такъ что онѣ превратились во внутренніе столбы, а весь древній храмъ сдѣлался открытымъ и какъ бы заключеннымъ въ футлярѣ. При этомъ на углахъ новой постройки было выведено еще по малой главѣ, и соборъ сталъ пятиглавымъ.

Сообщая о пожарѣ собора въ 1185-мъ году, лѣтопись говоритъ, что онъ „загорѣся съ верху", откуда ясно, что покрытіемъ ему служилъ горючій матеріалъ, вѣроятно, дерево, что̀ прежде нерѣдко встрѣчалось въ каменныхъ церквахъ, какъ объ этомъ свидѣтельствуютъ лѣтописи.

Въ церкви Покрова на р. Нерли, близь Боголюбова, построенной въ 1165-мъ году, мы видимъ ясные слѣды романскаго вліянія. Не говоря о колоннахъ во всю вышину церкви, о поясѣ изъ столбиковъ, стоящихъ на кронштейнахъ, о входахъ съ откосами изъ трехъ колоннъ и съ узорчатыми перемычками, въ особенности обращаютъ на себя вниманіе наружныя стѣны, впервые здѣсь украшенныя обронными изображеніями, высѣченными изъ камня. Начиная съ этой церкви, украшенія эти стали распространяться все болѣе и болѣе. Покрывая здѣсь только верхнюю часть храма, потомъ, какъ увидимъ, они стали занимать всю верхнюю половину храма вплоть до пояса и наконецъ—всѣ стѣны зданія отъ самаго верху и до земли.

Подобный же характеръ носитъ и церковь Рождества Богородицы во Владимірѣ, построенная въ 1192-мъ году.

Но первое мѣсто между всѣми постройками Владиміро-Суздальской области безспорно принадлежитъ Дмитріевскому собору во Владимірѣ, основанному между 1193 и 1197 годами, княземъ Всеволодомъ Юрьевичемъ.

Храмъ этотъ во всѣхъ его частяхъ, до мельчайшихъ подробностей въ украшеніяхъ, является предъ нами въ такой законченной формѣ, что въ сравненіи съ другими современными ему зданіями можетъ, по всей справедливости, считаться образцомъ архитектуры, достигшей уже полнаго своего развитія.

Общій видъ собора вполнѣ напоминаетъ церковь Покрова на Нерли,—тотъ же планъ и тѣ же строительные пріемы; только обронныя украшенія здѣсь гораздо богаче и заполняютъ всю верхнюю часть до пояса. Каждое изъ этихъ изображеній имѣетъ сильный рельефъ и занимаетъ лицевую грань камня, такъ что сколько камней, столько же и изображеній, изъ чего можно заключить, что орнаментація исполнена до помѣщенія камней на мѣсто.

Совсѣмъ иной пріемъ мы встрѣчаемъ въ церкви св. Георгія въ Юрьевѣ-Польскомъ. Эта церковь, построенная сперва въ 1152 году, была вся перестроена въ 1234 году, такъ что отъ прежняго зданія уцѣлѣли только алтарныя абсиды. Въ этомъ позднѣйшемъ своемъ видѣ она вся, сверху до низу, покрыта обронными изображеніями; даже порталы, колонки и арочки пояса, проходящаго по серединѣ церкви -- все унизано прекрасною мелкою рѣзьбою. И вся эта рѣзьба здѣсь, очевидно, исполнена уже прямо на мѣстѣ.

В. В. Сусловъ, сопоставляя эту церковь съ Холмской церковью въ Галиціи, считаетъ строителемъ ея „нѣкоего хитреца Авдѣя", построившаго ту церковь.

Изъ гражданскихъ сооруженій уцѣлѣла только часть дворца Андрея Боголюбскаго, извѣстнаго подъ именемъ Моленной Полаты (рис 101). Зданіе это примыкаетъ къ сѣверной стѣнѣ соборной Рождественской церкви Боголюбова монастыря, въ одиннадцати верстахъ отъ г. Владиміра. Оно двухъ-этажное. Нижній этажъ его въ древнее время служилъ воротами, или проходомъ около Рождественской церкви—и до сихъ поръ съ наружныхъ сторонъ здѣсь видны арки. Заложенная дверь ясно указываетъ, что сюда примыкало еще зданіе, которое, по всѣму вѣроятію, и было княжескимъ дворцомъ. Окно, а можетъ быть и дверь, выходило на полати, или хоры церкви, гдѣ князья обыкновенно слушали церковную службу. Такъ что описываемое зданіе есть собственно переходъ изъ княжескаго дворца въ церковь. Все зданіе сложено изъ бѣлаго камня. Фасадъ, изукрашенный фризомъ изъ столбиковъ и рядомъ колоннъ на кронштейнахъ и большими колоннами на углахъ во всю вышину зданія, сильно напоминаетъ одинъ дворецъ въ южной Италіи.

XX.

Разсматривая теперь типъ всѣхъ этихъ памятниковъ, мы сразу замѣчаемъ, что они очень рѣзко разнятся не только съ кіевскими, но даже и съ новгородскими памятниками, и при этомъ нельзя не отдать имъ громаднаго предпочтенія передъ этими послѣдними, въ отношеніи простоты, стройности и своеобразности.

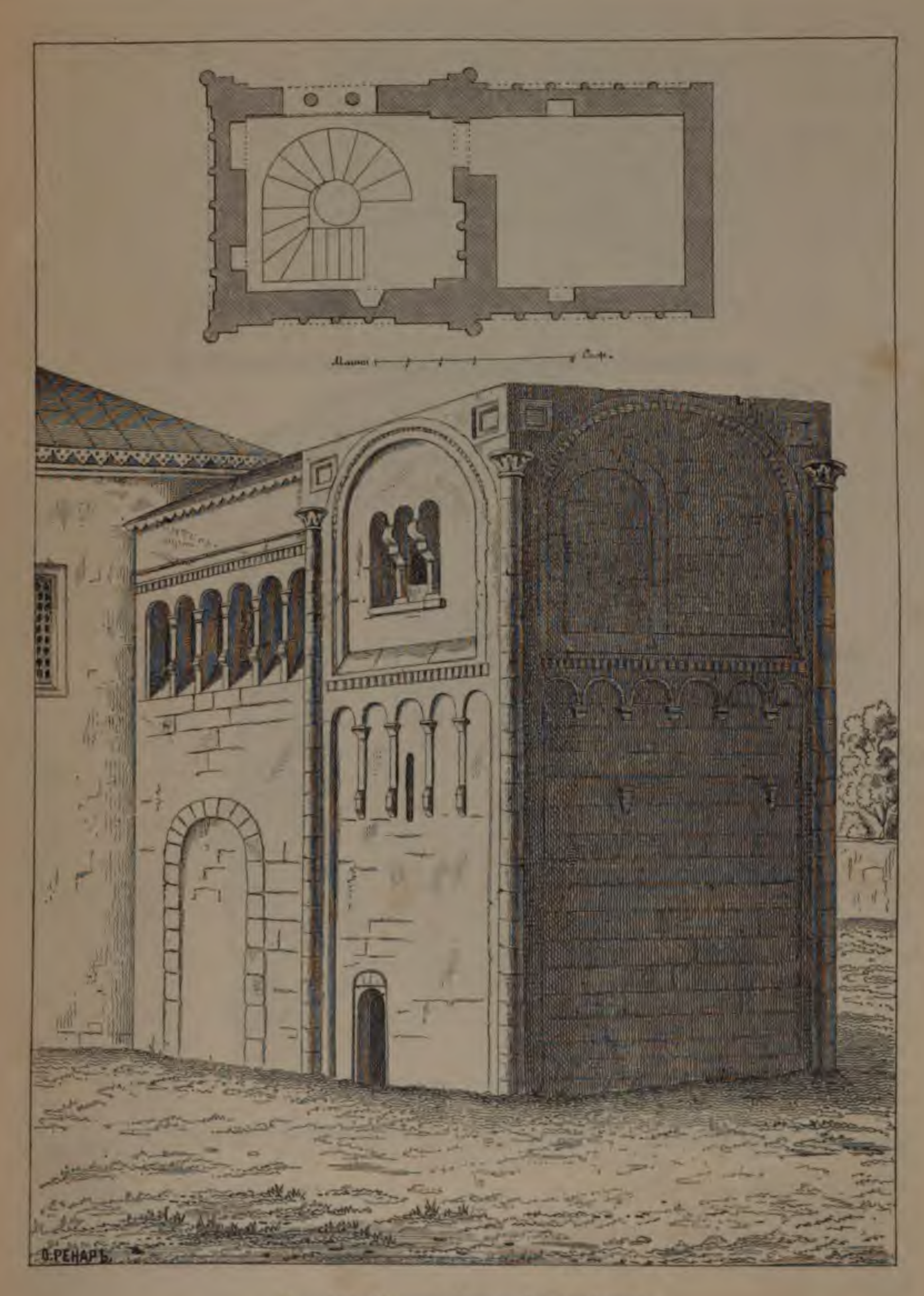


Рис. 101. Полаты Андрея Боголюбскаго.

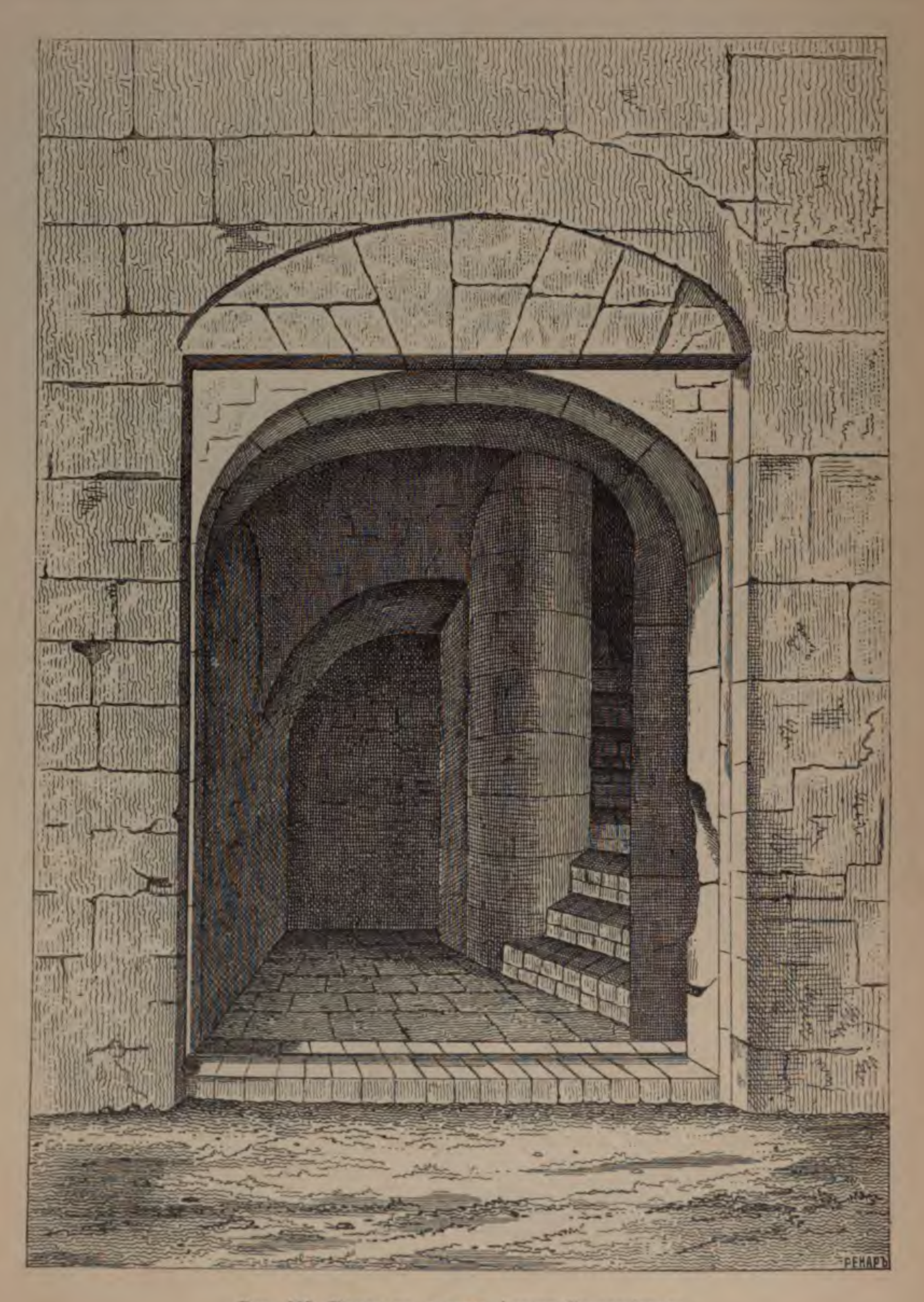


Рис. 102. Входъ въ полаты Андрея Боголюбскаго.

Уже самый матеріалъ здѣсь совсѣмъ иной, чѣмъ въ тѣхъ областяхъ. Почти во всѣхъ постройкахъ здѣсь употребленъ бѣлый камень, привозимый, вѣроятно, водою изъ Болгаріи. Кладка полубутовая: выводили двѣ параллельныхъ стѣны изъ камней, промежутокъ между ними заваливали булыжникомъ и обломками бѣлаго камня и заливали известковымъ растворомъ, часто съ примѣсью ячменной или ржаной мякины; цементъ этотъ со временемъ такъ отвердѣвалъ, что становился тверже самаго камня.

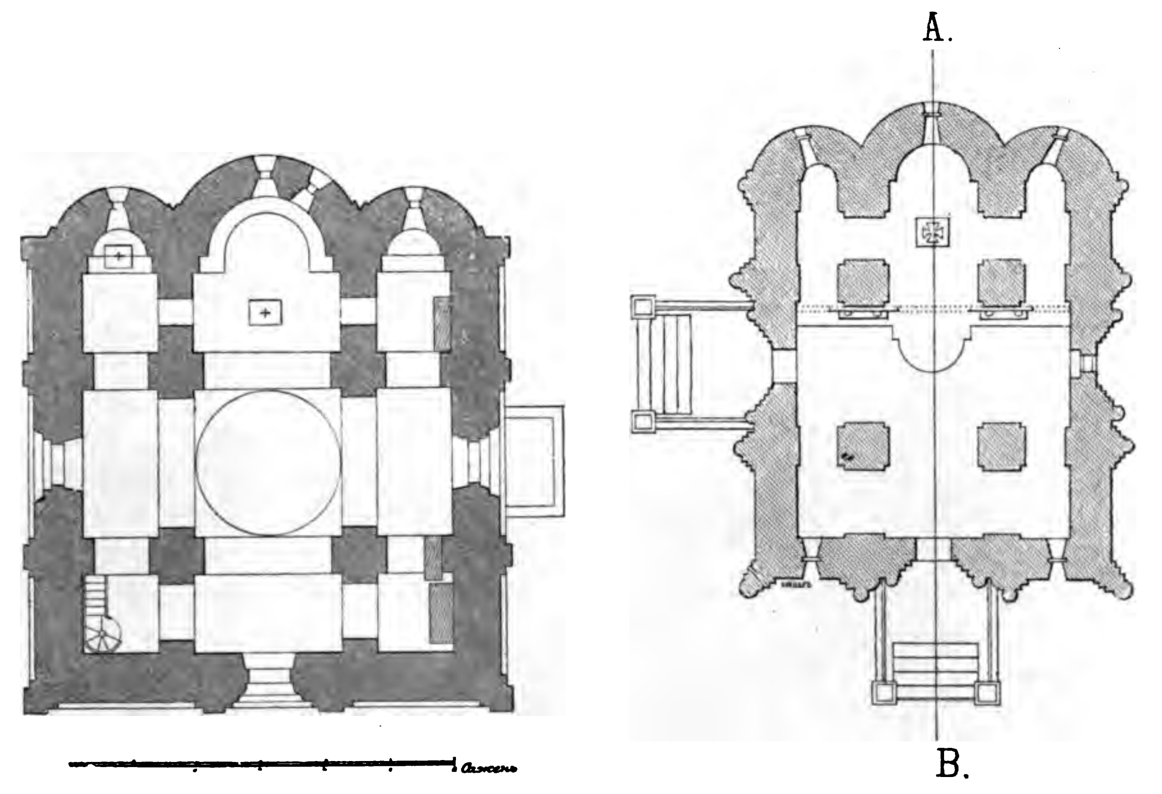


Рис. 103. Спасо-Преображенскій соборъ въ Переяславлѣ. Планъ.

Рис. 104. Ц. Покрова на Нерли. Планъ.

Общій планъ церквей представляетъ собою четыреугольникъ, къ восточной сторонѣ котораго примыкаютъ три алтарныхъ полукружія (рис. 103, 104 и 105). Четыре внутреннихъ столба, соединенныхъ арками и между собою и съ пилястрами, приставленными къ стѣнамъ, образуютъ равноконечный крестъ, вписанный внутри четыреугольника. Надъ срединой этого креста, на аркахъ и люнетахъ, возвышается круглый барабанъ, покрытый полусферическимъ сводомъ; четыре оконечности креста покрыты коробовыми полуцир-

кульными сводами, опирающимися на арки, перекинутыя со столбовъ на пилястры стѣнъ. Четыре угловыя части церкви, не входящія въ составъ внутренняго креста, въ малыхъ церквахъ покрыты коробовыми сводами, а въ большихъ—надъ ними поставлены на люнетахъ четыре барабана съ куполами.

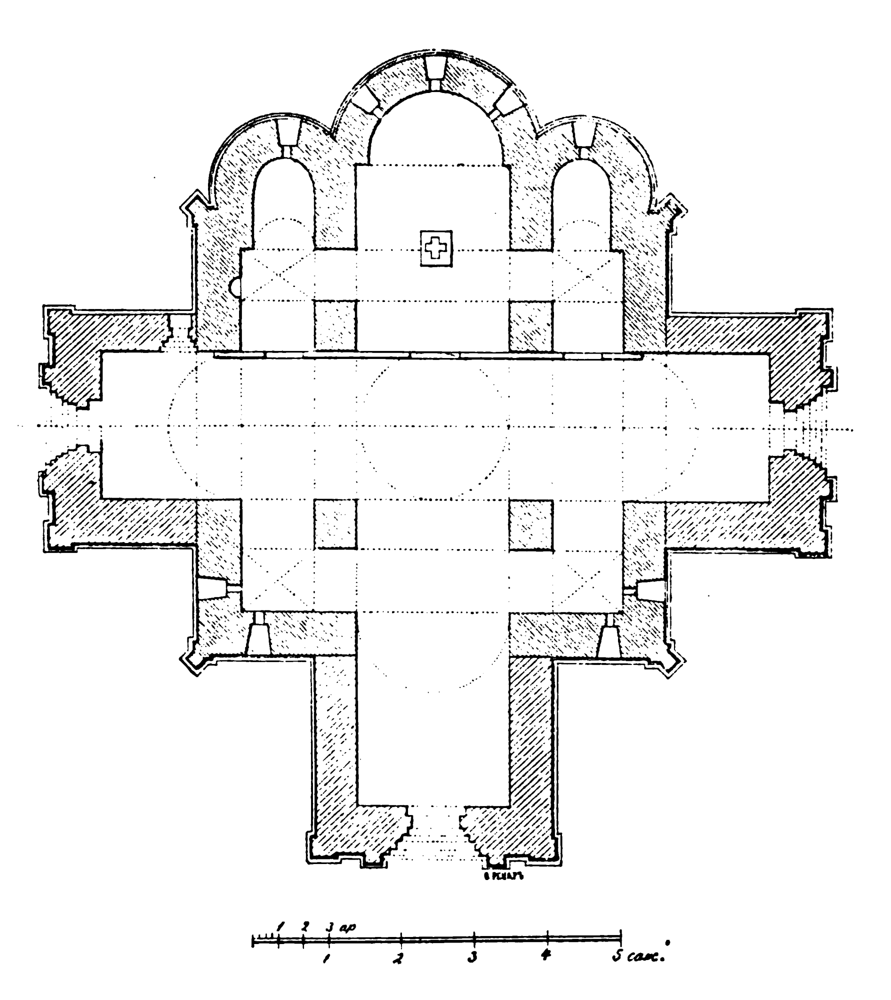


Рис. 105. Ц. св. Георгія въ Юрьевѣ-Польскомъ. Планъ.

Стѣны внутри церкви дѣлятся пилястрами, находящимися противъ среднихъ столбовъ, на три части, и это дѣленіе обозначается и на фасадахъ, гдѣ двѣ среднія наружныя пилястры соотвѣтствуютъ внутреннимъ, а двѣ крайнія помѣщены на углахъ фасада. Всѣ четыре наружныя пилястры соединяются между собою арками, представляющими очеркъ поперечнаго разрѣза внутрен-

нихъ, примыкающихъ къ стѣнамъ полуциркульныхъ сводовъ. Этими арками оканчиваются стѣны всѣхъ сторонъ четыреугольника.

Прямыхъ карнизовъ въ древности не было, и крыши церквей покрывались прямо по сводамъ. Три выступа алтаря покрывались полусферическими сводами и крышами, подходящими къ очерку арокъ, составляющихъ верхъ восточной стѣны.

Стѣны—сѣверная, западная и южная—не на всемъ своемъ протяженіи одинаковой толщины: нижняя ихъ половина, до высоты хоръ, толще и имѣетъ снаружи обрѣзъ, опоясывающій церковь по срединѣ фасадовъ. Алтарныя стѣны сохраняютъ одну и ту же толщину до самаго верха, и потому не имѣютъ ни обрѣзовъ, ни поясовъ (рис. 106).

Въ среднемъ широкомъ отдѣлѣ сѣвернаго, западнаго и южнаго фасадовъ находится полуциркульная дверь, обведенная нѣсколькими архивольтами, опирающимися на колоннахъ. Въ трехъ верхнихъ стѣнахъ фасада — по одному окну; въ боковыхъ отдѣлахъ окна находятся внизу только въ западныхъ фасадахъ, и то не во всѣхъ церквахъ. Изъ алтарныхъ выступовъ, въ среднемъ большомъ бываетъ три окна, а въ боковыхъ — по одному; въ барабанахъ — восемь оконъ, простѣнки между ними обыкновенно украшены колонками.

Древняя шлемообразная глава сохранилась только на Дмитріевскомъ соборѣ (рис. 107).

По такому плану выстроены всѣ церкви Владиміро-Суздальской области, XII-го и XIII-го вѣка, за исключеніемъ только соборовъ Суздальскаго и первоначальнаго Владимірскаго Успенскаго (рис. 108), которые, отличаясь отъ остальныхъ бо́льшими размѣрами, имѣютъ въ западной части удлиненіе, нѣчто въ родѣ притвора, отчего планъ ихъ имѣетъ форму не квадрата, а удлиненнаго прямоугольника, на боковыхъ фасадахъ у нихъ является четвертый отдѣлъ стѣны, которая оканчивается уже не тремя, а четырьмя полукружіями, опирающимися на пять пилястръ, и внутри находится уже не четыре, а шесть столбовъ. Эти церкви ближе, по своему плану, къ кіевскимъ церквамъ. Всѣ онѣ остались византійскими только относительно ихъ плана и конструкціи; детали же зданія и особенно мотивы его украшеній (рис. 109) обнаруживаютъ западное вліяніе и всего болѣе напоминаютъ тогдашнюю ломбардскую архитектуру.

Чтобы болѣе уяснить себѣ это вліяніе, вспомнимъ, что въ

VIII-мъ и въ IX-мъ вѣкахъ византійское искусство служило образцомъ для всей Европы и особенно для части Италіи, лежа-

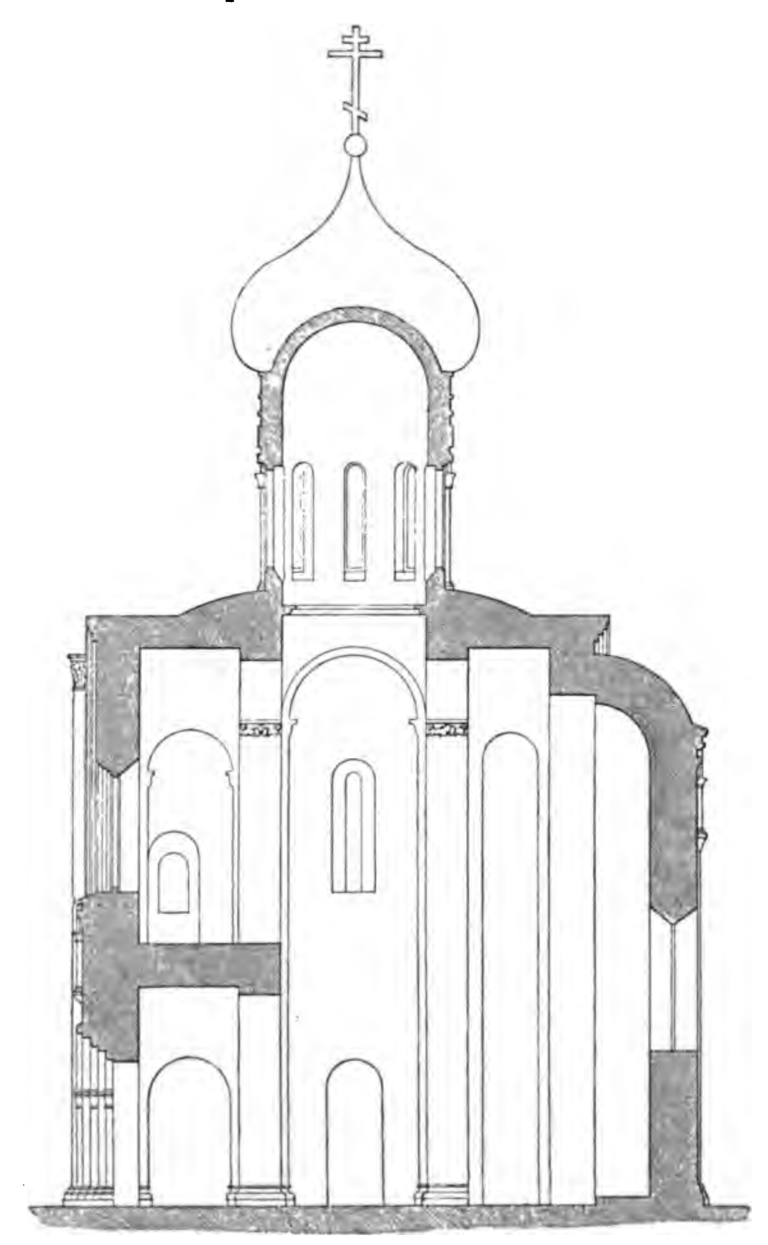


Рис. 106. Ц. Покрова на Нерли. Разрѣзъ.

щей близъ Адріатическаго моря. Но, мало-по-малу, надъ этимъ вліяніемъ беретъ значительный перевѣсъ варварское вліяніе.

Неумѣренное употребленіе, при украшеніи церквей, живописныхъ и скульптурныхъ изображеній не только святыхъ, но даже

и предметовъ изъ царства животнаго, на Востокѣ возбудило гоненіе, и всякія подобныя изображенія стали истребляться. Но въ

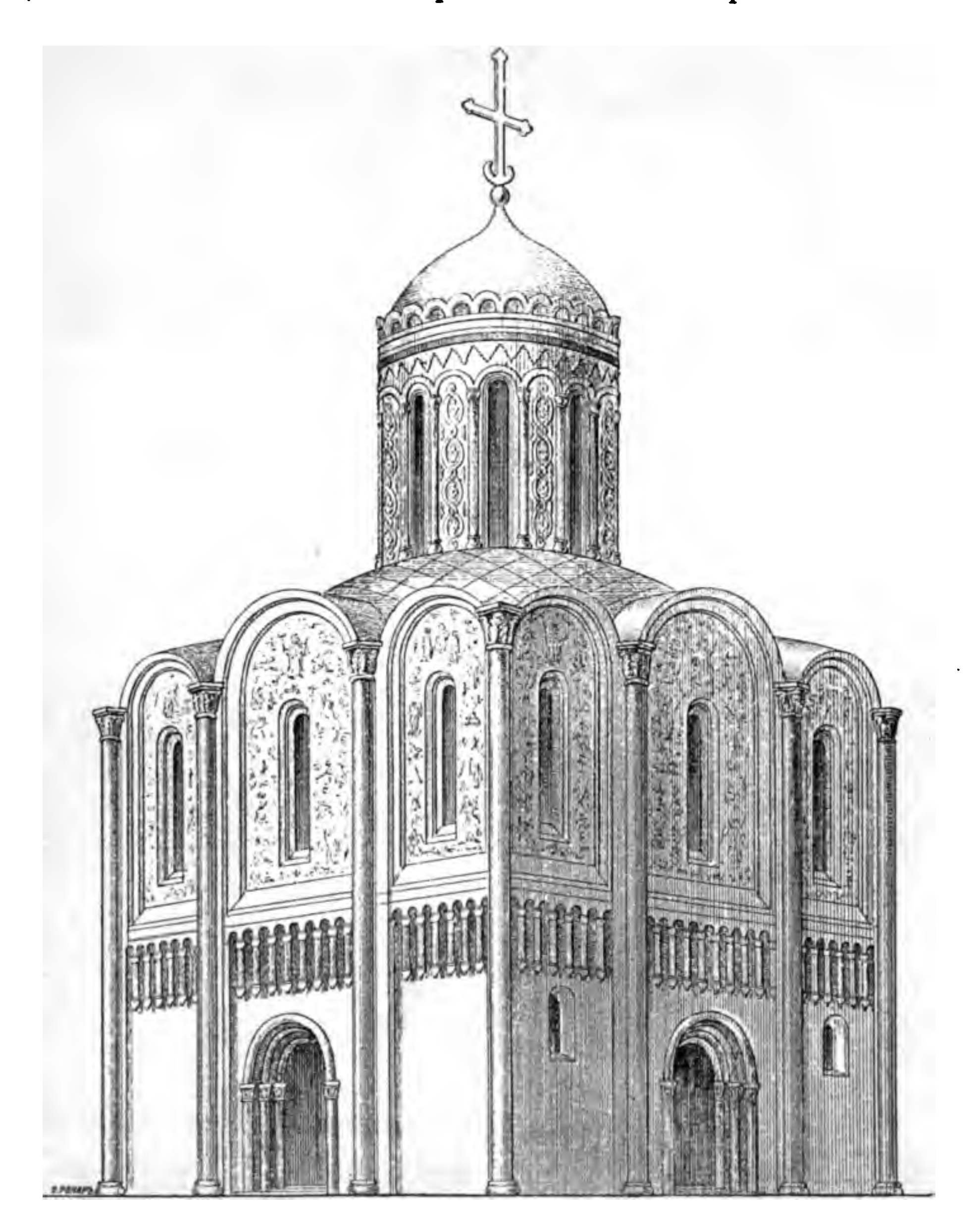


Рис. 107. Дмитріевскій соборъ во Владимірѣ.

Италіи, въ то время менѣе просвѣщенной и въ то же время огражденной отъ иконоборцевъ властью папъ, самыя грубыя изваянія не переставали испещрять храмовъ. Отчужденіе отъ Восточной церкви и желаніе отличаться отъ нея во всемъ поддержали это

направленіе, и въ X — XI-омъ вѣкахъ даже установилось такое мнѣніе, что будто-бы священныя мѣста присутствіемъ чудовищ-

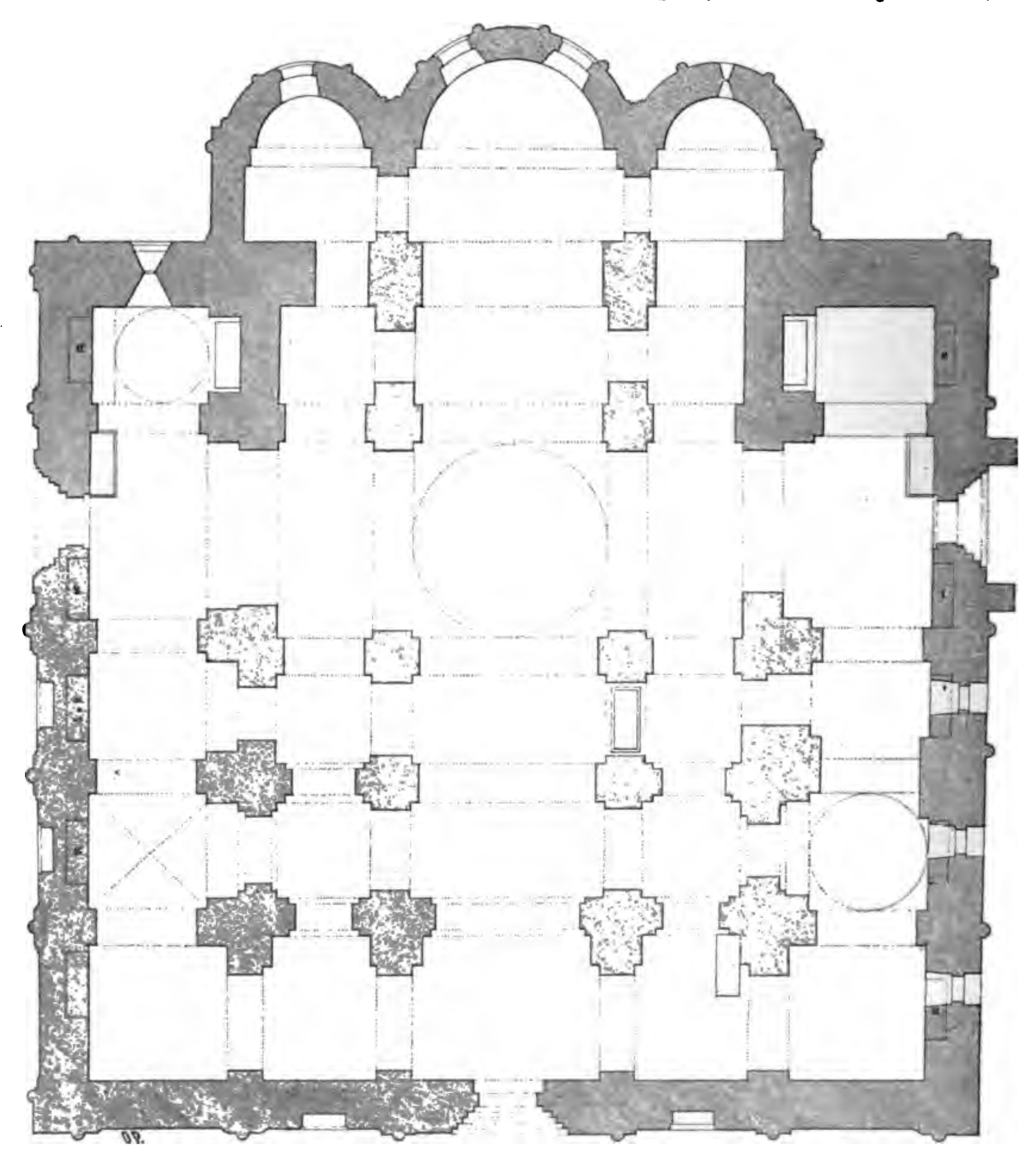


Рис. 108. Владимірскій Успенскій соборъ. Планъ.

ныхъ изображеній ограждаются отъ злыхъ духовъ. Это продержалось въ остальной Италіи недолго, но въ Ломбардіи упрочилось, а ея художники, разошедшіеся по Южной Франціи, Швейцаріи, по Рейну и т. д., перенесли и туда свои пріемы. Хотя

въ распредѣленіи нѣкоторыхъ частей, постройки эти носили характеръ византійскій, но въ орнаментѣ преобладалъ вкусъ строителей и сказывалась любовь къ чудовищнымъ украшеніямъ. Полнаго своего развитія Ломбардская архитектура достигла какъ разъ къ XII-му вѣку, къ которому относится развитіе и нашей Владиміро-Суздальской архитектуры.

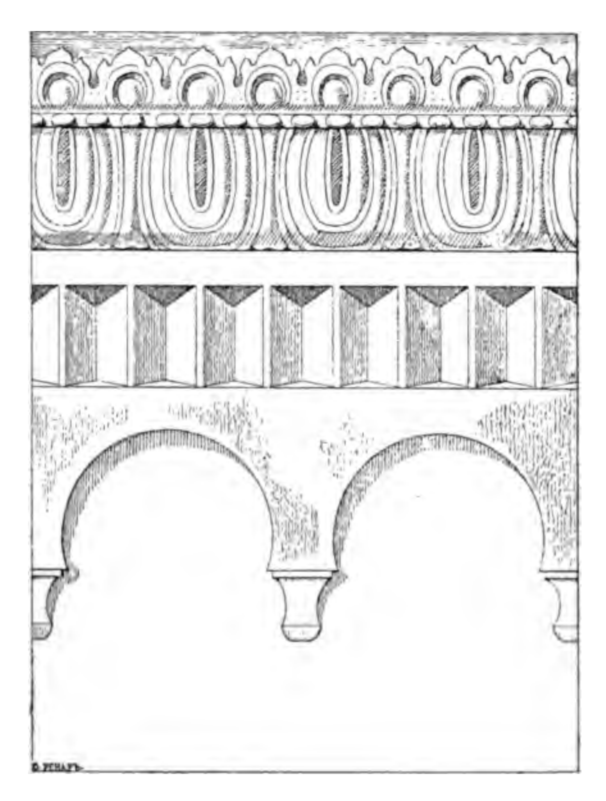


Рис. 109. Спасо-Преображенскій соборъ. Деталь.

Теперь, обращаясь къ изученію типа владиміро-суздальскихъ церквей, мы видимъ, что самый складъ зданія здѣсь остается византійскій, такъ какъ онъ напоминаетъ собою средневѣковыя церкви Ѳракіи и Пелопонеза и былъ принесенъ къ намъ византійскими греками. Та же самая основа лежитъ и во всѣхъ церквахъ кіевскихъ и новгородскихъ.

Но отъ этого общаго типа явились здѣсь значительныя уклоненія.

Такъ, абсиды не могли при нашемъ холодномъ климатѣ имѣть такихъ стѣнъ, которыя получались, какъ мы раньше видѣли, при устройствѣ нишъ въ ровной стѣнѣ, такъ какъ въ этомъ мѣстѣ

направленіе, и въ X — XI-омъ вѣкахъ даже установилось такое мнѣніе, что будто-бы священныя мѣста присутствіемъ чудовищ-

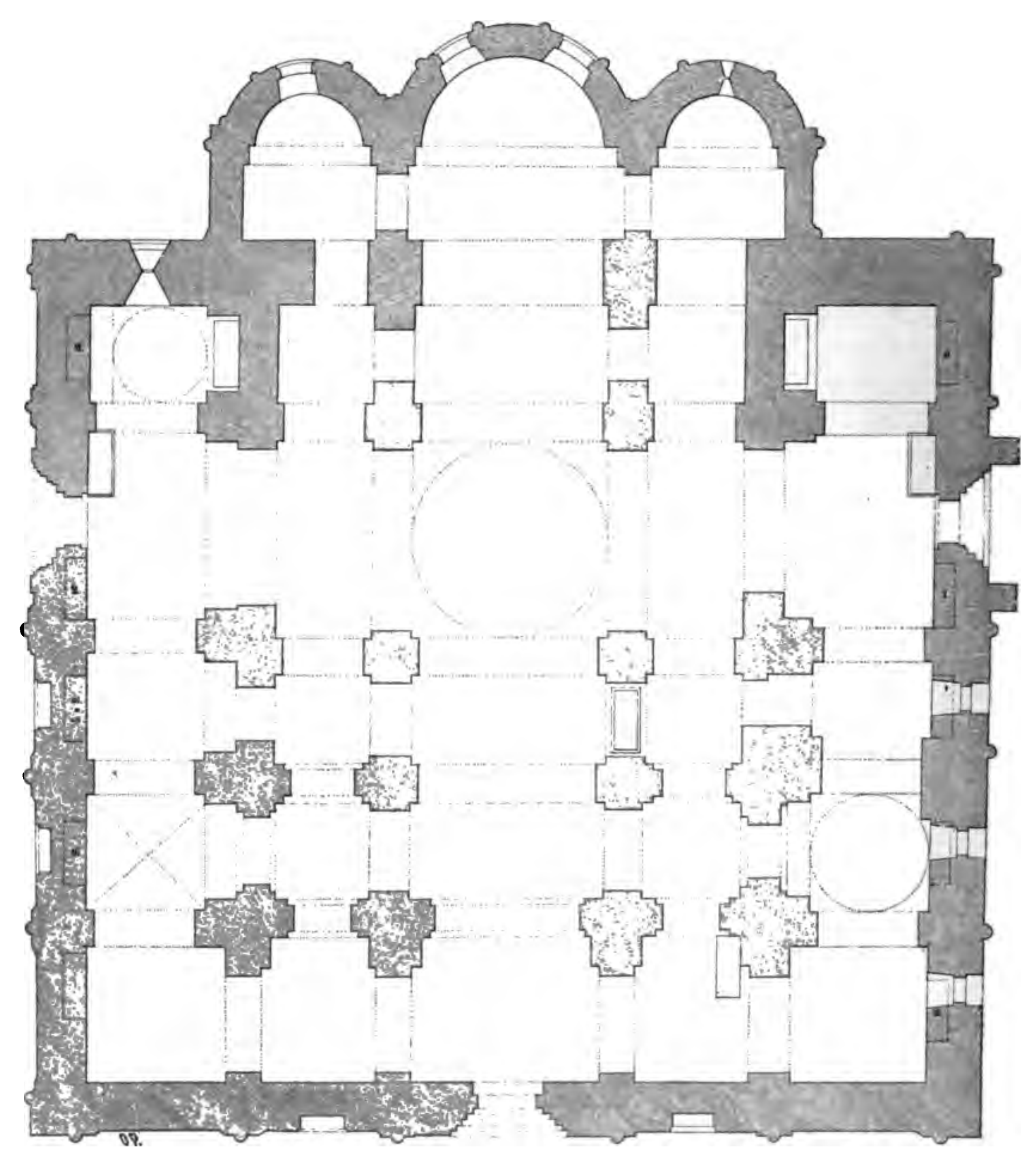


Рис. 108. Владимірскій Успенскій соборъ. Планъ.

ныхъ изображеній ограждаются отъ злыхъ духовъ. Это продержалось въ остальной Италіи недолго, но въ Ломбардіи упрочилось, а ея художники, разошедшіеся по Южной Франціи, Швейцаріи, по Рейну и т. д., перенесли и туда свои пріемы. Хотя

въ распредѣленіи нѣкоторыхъ частей, постройки эти носили характеръ византійскій, но въ орнаментѣ преобладалъ вкусъ строителей и сказывалась любовь къ чудовищнымъ украшеніямъ. Полнаго своего развитія Ломбардская архитектура достигла какъ разъ къ XII-му вѣку, къ которому относится развитіе и нашей Владиміро-Суздальской архитектуры.

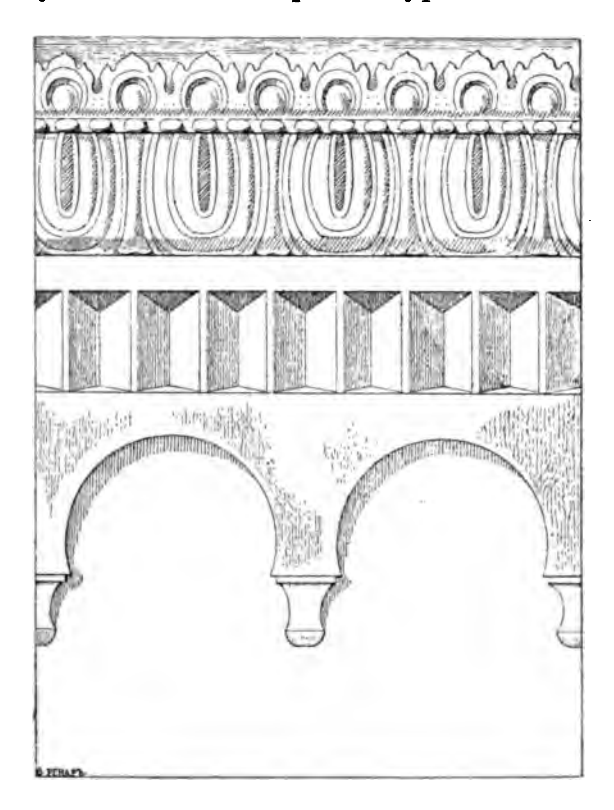


Рис. 109. Спасо-Преображенскій соборъ. Деталь.

Теперь, обращаясь къ изученію типа владиміро-суздальскихъ церквей, мы видимъ, что самый складъ зданія здѣсь остается византійскій, такъ какъ онъ напоминаетъ собою средневѣковыя церкви Ѳракіи и Пелопонеза и былъ принесенъ къ намъ византійскими греками. Та же самая основа лежитъ и во всѣхъ церквахъ кіевскихъ и новгородскихъ.

Но отъ этого общаго типа явились здѣсь значительныя уклоненія.

Такъ, абсиды не могли при нашемъ холодномъ климатѣ имѣть такихъ стѣнъ, которыя получались, какъ мы раньше видѣли, при устройствѣ нишъ въ ровной стѣнѣ, такъ какъ въ этомъ мѣстѣ

онѣ промерзали, и потому пришлось для нихъ примѣнять исключительно мотивъ большихъ церквей — три полукруга. Это было тѣмъ умѣстнѣе, что и внутреннее расположеніе, при малыхъ размѣрахъ церкви, требовало скорѣе расширенія, чѣмъ уменьшенія абсидъ. И до сихъ поръ, при постройкѣ церквей, духовенство наше заботится о томъ, чтобы въ алтарѣ не было тѣсно, прежде же, когда въ церквахъ не было печей, и въ зимніе холода священнослужители принуждены были не снимать шубъ, простора требовалось еще болѣе. Поэтому абсиды здѣсь получили болѣе сильный выступъ (рис. 110), и такое преобразованіе показываетъ именно стремленіе сохранить византійскій прототипъ, чтобы не замѣнить его прямоугольною пристройкою.

То же нужно сказать и о крышахъ. Византійскія крыши, представлявшія собою сочетанія круглыхъ частей съ глубокими между ними промежутками, гдѣ скоплявшаяся сырость отъ осадковъ могла портить своды, оказались неудобными въ нашемъ климатѣ. Потому промежутки между полукружіями задѣлывались и выравнивались подъ прямые карнизы, служащіе основаніемъ четырехскатныхъ крышъ, высоко поднятыхъ и закрывающихъ нижнія части древнихъ барабановъ, въ которыхъ, поэтому, по мѣрѣ возвышенія крыши, окна закладывались, а такъ какъ при этомъ верхи церквей теряли свою прежнюю соразмѣрность, то приходилось надставлять ихъ. Примѣръ этого мы видимъ въ Успенскомъ Владимірскомъ соборѣ (рис. 111). Затѣмъ стали строить церкви уже съ прямыми карнизами, но при этомъ не забывались и византійскія полукружія, помѣщавшіяся подъ карнизомъ; позднѣе они стали дѣлаться меньше и въ большемъ числѣ, составляя необходимое украшеніе карниза церкви, напоминавшее древнія формы. Въ XII-омъ вѣкѣ круглыя крыши покрывались свинцомъ, оловомъ, а можетъ быть, и мѣдью, какъ верхи, или главы.

Для стока дождевой воды, употреблялись желобы. Такъ, во Владимірѣ найдены были, при прорытіи рвовъ для постройки, въ Рождественскомъ монастырѣ, каменные, украшенные изваяніями желобы, и другіе, гладкіе—на сводахъ подъ крышею Дѣвичьяго монастыря. На этой церкви, между надстѣнными полукружіями, надъ пилястрами, замѣтны задѣланныя въ стѣну части этихъ желобовъ.

Въ этомъ видно уже вліяніе романское, такъ какъ на Западѣ были въ большомъ употребленіи подобные желобы, изва-

янные въ видѣ чудовищъ, человѣческихъ фигуръ, птицъ, звѣрей и проч.

Затѣмъ, отличительнымъ признакомъ суздальскихъ пост-

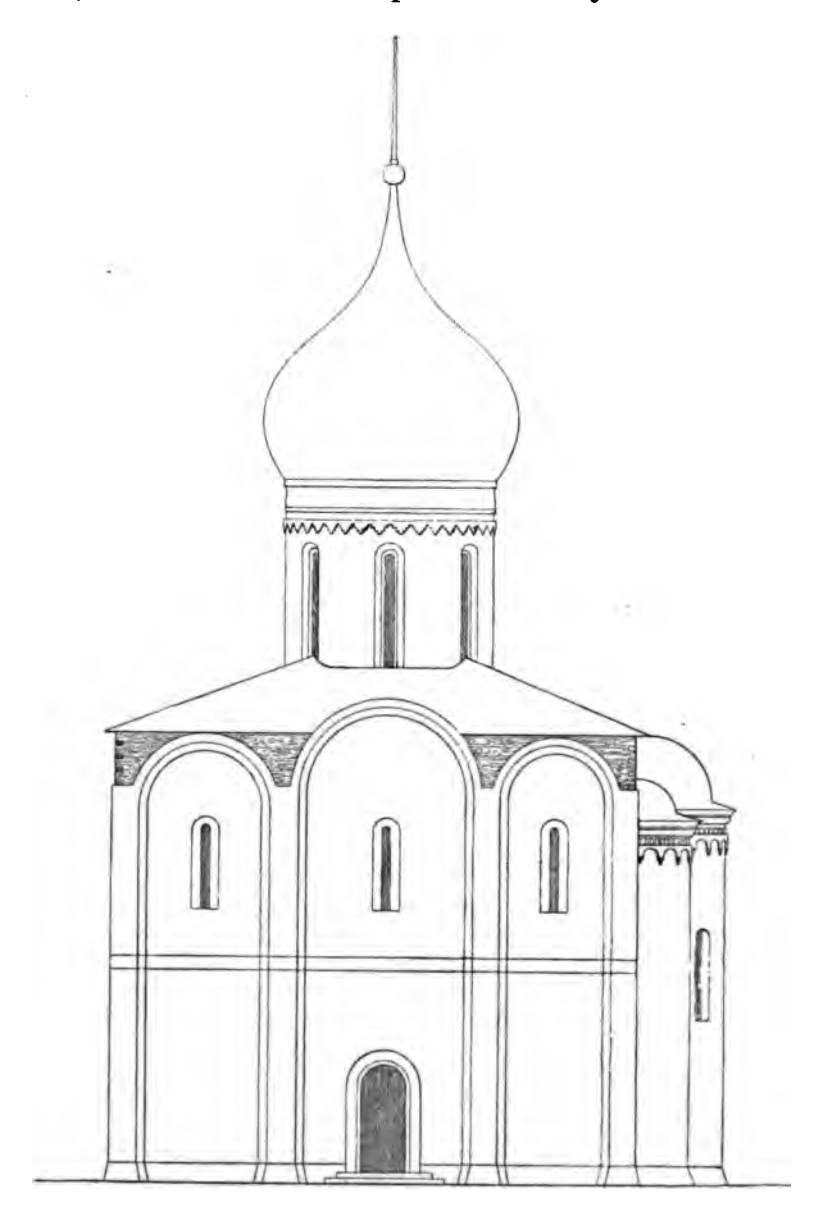


Рис. 110. Спасо-Преображенскій соборъ въ Переяславлѣ. Фасадъ.

роекъ являются арочные пояски, опоясывающіе церковь посрединѣ и состоящіе изъ полуколонокъ съ арочками, поставленныхъ на кронштейнахъ (рис. 112). „Въ западныхъ постройкахъ того времени, замѣчаетъ по поводу этихъ поясковъ Л. Даль, имѣются

подобныя галлереи, но не декоративныя, а съ настоящимъ проходомъ позади нихъ, надъ главныхъ входомъ въ базилику, какъ со-

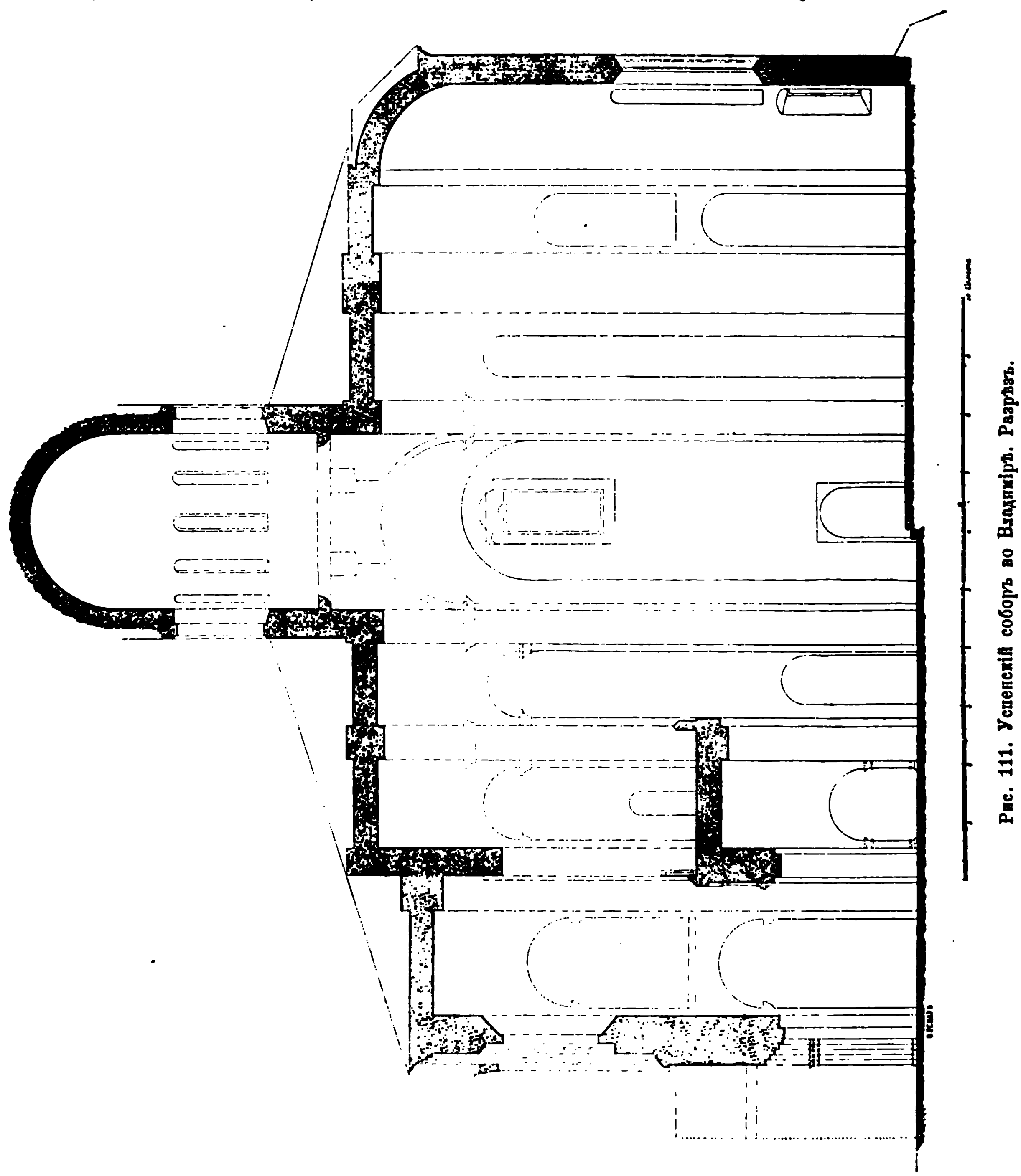


Рис. 111. Успенскій соборъ во Владимірѣ. Разрѣзъ.

общенія между галлереями праваго и лѣваго нефа черезъ средній; въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ онѣ покрываютъ весь фасадъ,

такъ что послѣдній состоитъ исключительно изъ поставленныхъ другъ надъ другомъ галлерей съ арками. Какимъ путемъ, прибавляетъ онъ, эти галлереи попали къ намъ, въ видѣ прилѣпленнаго къ стѣнѣ украшенія—трудно объяснить; всего вѣроятнѣе, что въ деревянныхъ постройкахъ того времени этажи раздѣлялись между собою широкими рѣзными поясами, вслѣдствіе чего, пришедшіе „отъ разныхъ странъ", какъ говоритъ лѣтописецъ, мастера

Рис. 112. Рѣзной поясъ на южной сторонѣ Димитріевскаго собора.

перенесли этотъ иноземный архитектурный пріемъ и на русскія церкви, въ видѣ декоративнаго мотива."

Другимъ отличительнымъ признакомъ являются длинныя полуколонны, замѣнившія прежнія византійскія плоскія пилястры, раздѣляющія внѣшнія стѣны храма на три части, проходя съ основанія зданія до самой кровли. Онѣ имѣютъ аттическія базы съ листками или лапками по угламъ.

Прежняя византійская четыреугольная дверь съ разгрузною аркою обратилась въ перспективный порталъ, состоящій изъ полукруглой узорчатой перемычки, поддерживаемой на откосахъ тремя колоннами, перемежающимися двумя пилястрами (рис. 113). Самая перемычка, по числу колоннъ и пилястръ, состоитъ изъ пяти тягъ, оканчивающихся особымъ поясомъ. Совершенно одинаковое устройст-

во входовъ, болѣе или менѣе узорчатыхъ, встрѣчается у всѣхъ романскихъ зданій, и въ особенности разительное сходство замѣчается между входами Дмитріевскаго собора и входами въ соборахъ въ Пармѣ, Моденѣ, Альмено и Генуѣ. Въ Пармѣ и въ Генуѣ даже число колоннъ и пилястръ то же самое. Въ Ви-

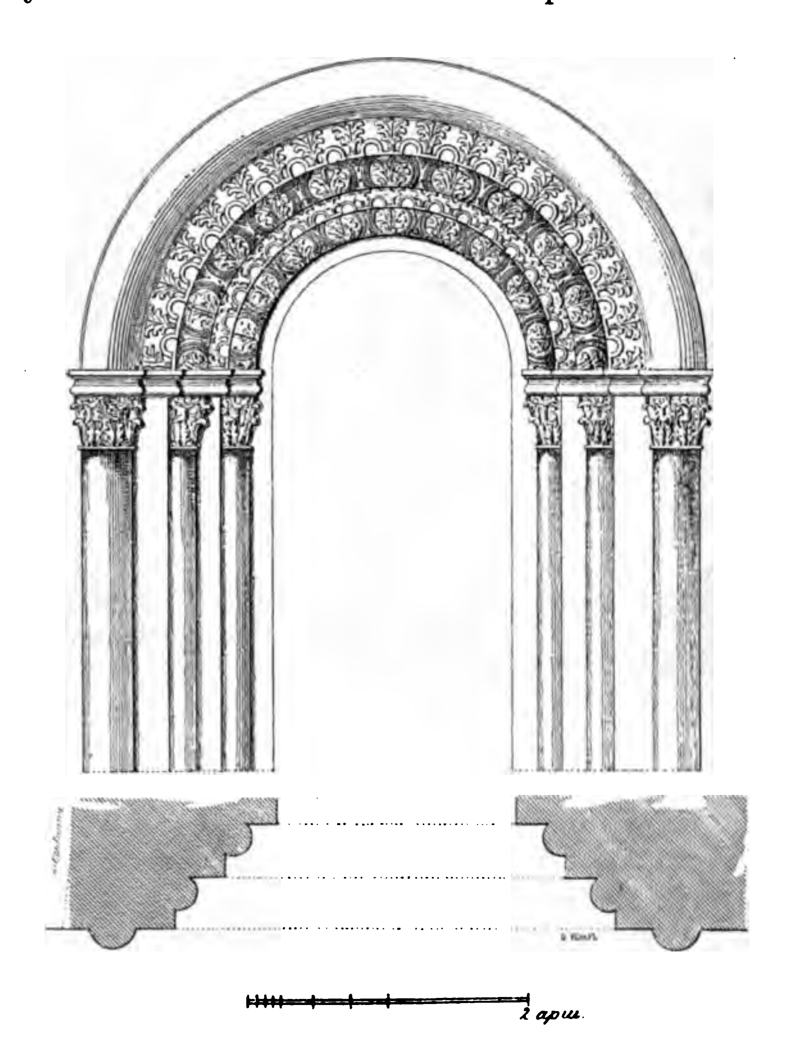


Рис. 113. Ц. Покрова на Нерли. Деталь входа.

зантіи же такихъ входовъ вовсе не встрѣчается: тамъ арка существуетъ только для оконъ.

Кромѣ того, самыя зданія получили замѣчательную стройность, вовсе несвойственную византійскимъ постройкамъ, но характерную для всѣхъ чисто русскихъ построекъ.

Самымъ интереснымъ признакомъ разсматриваемаго стиля яв-

ляются обронныя украшенія по стѣнамъ, составленныя изъ травъ, человѣческихъ фигуръ и фантастическихъ звѣрей (рис. 114).

Обращая вниманіе на большее или меньшее количество такихъ же украшеній на зданіяхъ романской архитектуры, мы замѣчаемъ, что зданія южной и сѣверной Италіи украшены ими въ до-

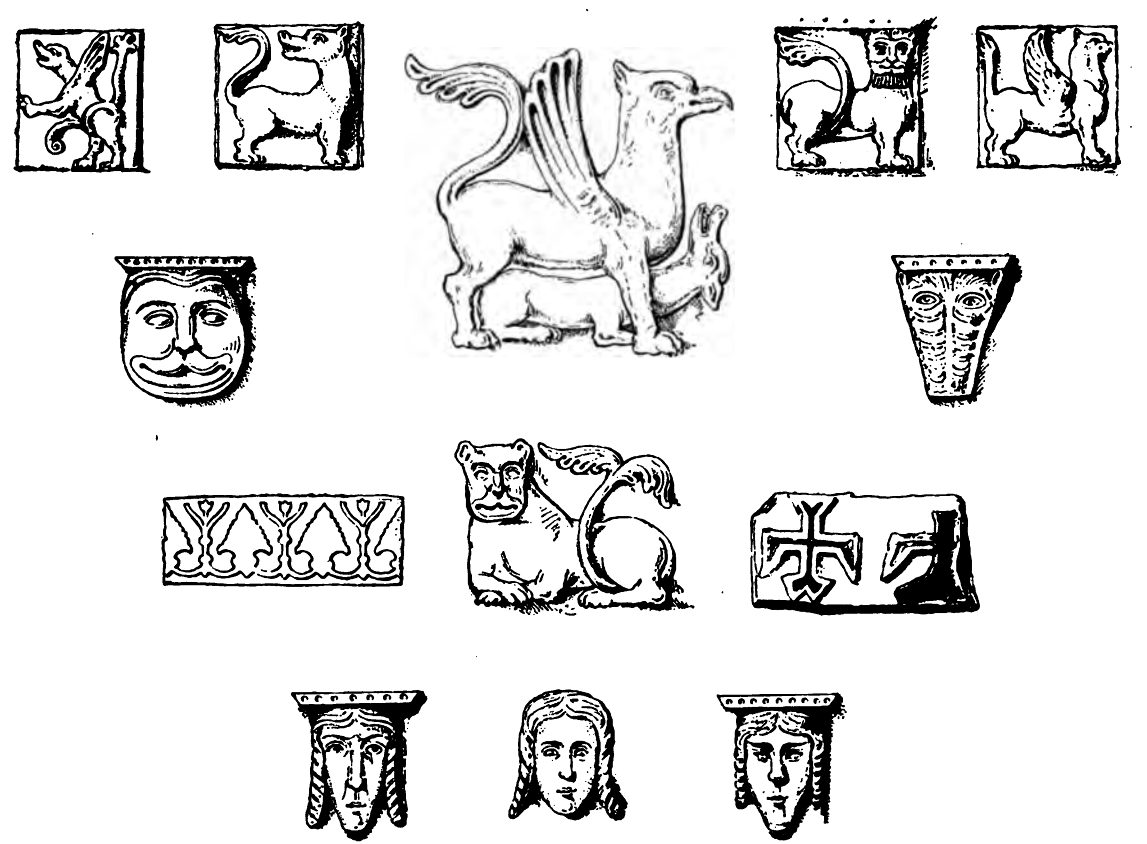


Рис. 114. Обронныя украшенія на Ц. Покрова на Нерли.

вольно ограниченномъ количествѣ, тогда какъ романскія зданія средней Европы, и по преимуществу Германіи, покрыты ими изобильно. Хотя количество такихъ украшеній мѣняется въ разныхъ странахъ, но мотивы ихъ остаются одни и тѣ же: человѣческія головы и звѣри вмѣсто кронштейновъ, львы, попарно соединенные спинами, утки и другія птицы, также попарно переплетенныя между собою, и т. д. встрѣчаются и на итальянскихъ, и на германскихъ и на нашихъ суздальскихъ постройкахъ. Повидимому, у насъ вкусъ къ подобнымъ украшеніямъ постепенно развивался, такъ какъ количество этихъ украшеній со временемъ

возрастаетъ. Какъ мы видѣли, впервые мы встрѣчаемъ ихъ, въ небольшомъ количествѣ, въ ц. Покрова на Нерли. На Дмитріевскомъ соборѣ украшенія эти покрываютъ уже барабанъ и верхнюю часть храма, оставляя, однако, всю нижнюю часть гладкою, а сорокъ лѣтъ

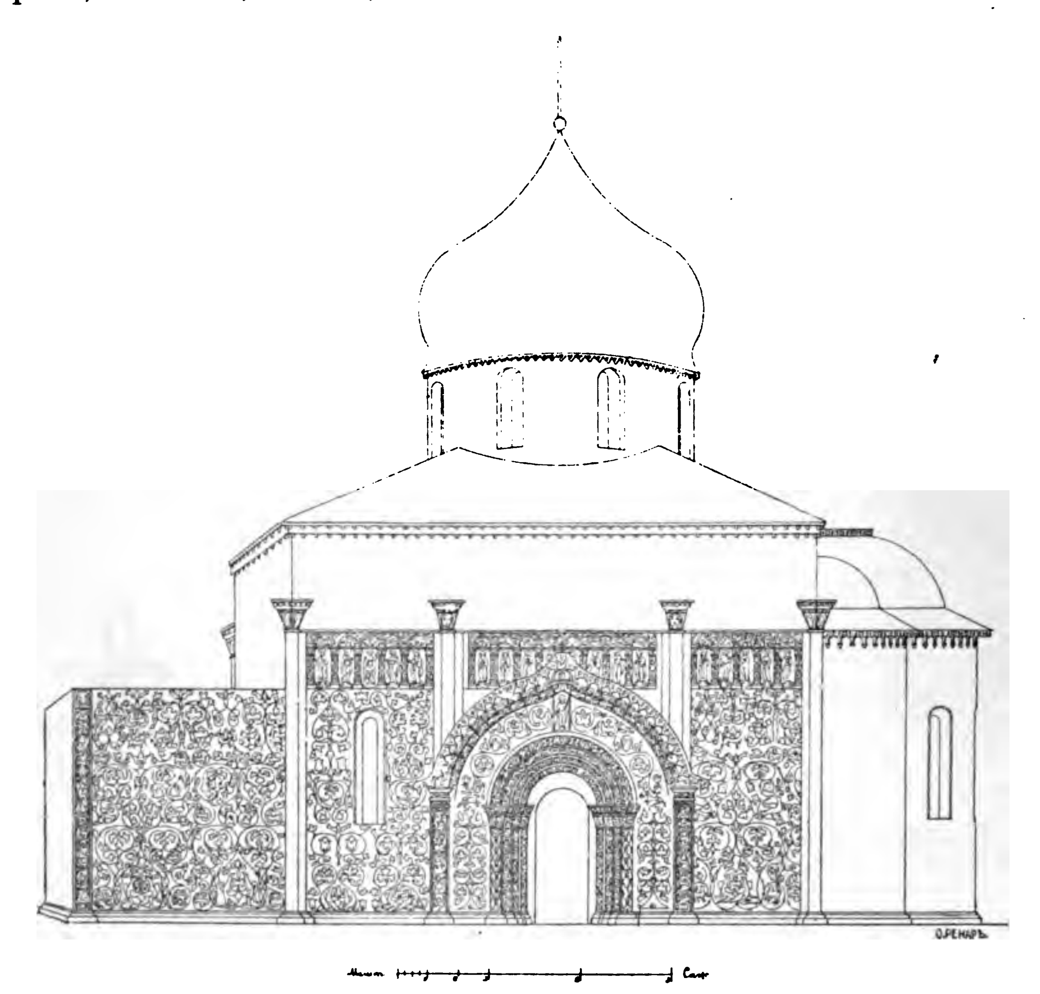


Рис. 115. Ц. св. Георгія въ Юрьевѣ-Польскомъ. Фасадъ.

спустя, въ церкви святого Георгія въ Юрьевѣ Польскомъ, въ постройкѣ Святослава Всеволодовича, они уже образуютъ сплошную массу узоровъ, фигуръ и арабесковъ, отъ основанія и до самой кровли (рис. 115).

Впрочемъ относительно этихъ орнаментовъ нужно признать, что въ нихъ сказывается и восточное вліяніе, которое вполнѣ объясняется частыми сношеніями Владиміро-Суздальской области съ Камскою Болгаріей и съ Кавказомъ. Болгарія

была отъ насъ недалеко; отсюда, какъ мы видѣли, привозился и камень для постройки суздальскихъ храмовъ; здѣсь, на Волгѣ, находился и городъ Булгаръ, куда, какъ въ богатый торговый пунктъ, являлось множество всякаго восточнаго люда, и общеніе Болгаръ съ Русью существовало издавна. Съ Кавказомъ предки наши были тоже очень хорошо знакомы. Сынъ Андрея Боголюбскаго, Георгій, былъ женатъ на грузинской царицѣ Тамарѣ, а волынскій князь Изяславъ Мстиславичъ—на абхазской княжнѣ. Кромѣ того, Генуэзцы, съ давнихъ поръ занимавшіеся торговлею съ Арменіей, завели ее и съ нами, а Половцы, считавшіе эту торговлю выгодною для себя, нисколько не мѣшали ей. Такъ что отголоски сирійскаго и армянскаго искусства и даже искусства болѣе далекаго Востока легко могли отразиться въ суздальскихъ памятникахъ, и не только въ орнаментахъ, но и въ нѣкоторыхъ чертахъ самой конструкціи зданій.

Такимъ образомъ, владиміро-суздальская архитектура, взявъ основныя черты византійскія, внесла туда нѣкоторые романскіе и восточные мотивы, придала зданіямъ собственныя пропорціи, сдѣлала нѣкоторыя видоизмѣненія, требуемыя условіями климата, и создала замѣчательно стройный и оригинальный типъ собственныхъ храмовъ.

XXI.

Если, какъ мы сейчасъ видѣли, архитектура суздальская находилась подъ замѣтнымъ вліяніемъ романской архитектуры, то нельзя того же сказать про ея иконопись.

Самый принципъ византійско-русской иконографіи, во всякомъ случаѣ, не могъ уже допустить, чтобы стѣнописи храмовъ исполнялись лицомъ неправославнымъ, незнакомымъ съ православною, вѣрною традиціямъ восточной церкви живописью. Такъ что стѣнописи владиміро-суздальскихъ церквей несомнѣнно исполнялись отчасти греками, отчасти же ихъ русскими учениками; а потому и типъ храмовой росписи долженъ былъ остаться тѣмъ же византійско-русскимъ.

Церковь Покрова на Нерли, близъ Боголюбова монас-

тыря, сохранила единственный слѣдъ своей первоначальной росписи въ изображеніи Бога-Вседержителя въ куполѣ.

Отъ росписи Дмитріевскаго собора уцѣлѣла только часть изображенія Страшнаго суда (рис. 116 и 117). У западной стѣны, подъ хорами, изображена Богоматерь, сидящая на тронѣ, и возлѣ нея ангелъ съ жезломъ. Рядомъ—праотцы, Авраамъ, Исаакъ и

Рис. 116. Фреска Дмитріевскаго собора во Владимірѣ.

Іаковъ, тоже сидящіе на тронахъ, и двѣ группы праведныхъ душъ, въ видѣ дѣтей; въ нѣдрахъ Авраама—праведная душа, въ видѣ маленькаго человѣчка въ бѣлой рубашкѣ и съ нимбомъ вокругъ головы. Въ сторонѣ — благоразумный разбойникъ, съ высокимъ восьмиконечнымъ крестомъ въ правой рукѣ. Всѣ эти изображенія помѣщены въ двухъ вертоградахъ съ роскошными деревьями, плодами, цвѣтами и птицами. По другую сторону той же арки, гдѣ находятся вертограды, представлена группа праведныхъ мужчинъ и женщинъ, среди которыхъ видна царица съ діадимою на головѣ. Ихъ ведетъ въ рай апостолъ Петръ. Рядомъ два ангела съ трубами: одинъ трубитъ въ землю, другой—въ море, призывая людей на Страшный судъ. Затѣмъ, у западной же стѣны, по обѣимъ сторонамъ большой средней арки, надъ входомъ, сохранились изображенія апостоловъ на престолахъ, съ раскры-

тыми книгами въ рукахъ, и дориносящихъ ангеловъ. Надписи сдѣланы по-славянски.

Стиль и иконографія этой росписи имѣютъ характеръ чисто византійскій. За исключеніемъ славянскихъ надписей, здѣсь ничто не обнаруживаетъ намъ русскаго мастера: композиціи и типы, положеніе фигуръ и костюмы—все это имѣетъ свои прото-

Рис. 117. Фреска Дмитріевскаго собора во Владимірѣ.

типы въ до сихъ поръ уцѣлѣвшихъ греческихъ образцахъ. Такъ что, если ее исполняли не сами греки, вызванные княземъ Всеволодомъ при построеніи храма, то ихъ русскіе ученики, но работавшіе по византійскимъ образцамъ.

Чтò касается до стѣнописи Успенскаго собора во Владимірѣ, который въ 1158 году былъ украшенъ „паче иныхъ церквей" многоразличными драгоцѣнностями, въ томъ числѣ и стѣнописью, то отъ этой первоначальной росписи, вслѣдствіе неоднократныхъ пожаровъ, опустошавшихъ этотъ храмъ, ничего не сохранилось; фрески же, открытыя во время реставраціи, какъ это уже доказано Н. В. Покровскимъ, принадлежатъ кисти знаменитаго Андрея Рублева, расписывавшаго весь соборъ въ 1408 г. и потому мы будемъ вести о нихъ рѣчь дальше.

XXII.

Благодаря упоминавшимся выше оброннымъ украшеніямъ на храмахъ, скульптура получила здѣсь такое развитіе, какъ ни въ какой другой русской области. Украшенія эти, какъ мы уже говорили, исполнялись изъ бѣлаго известковаго камня двоякимъ образомъ: или сперва высѣкались на каждомъ камнѣ отдѣльно, и потомъ эти камни клались въ стѣну, или же сперва выкладывалась стѣна, и потомъ уже по ней исполнялись обронныя изображенія.

Въ церкви Покрова на Нерли, въ тимпанѣ верхней большой арки, изображенъ Іисусъ Христосъ, окруженный четырьмя животными: двумя львами и двумя птицами. Въ боковыхъ тимпанахъ изваяны грифоны, попирающіе четвероногихъ животныхъ; подъ этими изваяніями вытянуты въ рядъ семь головъ, а по бокамъ средняго окна помѣщены два льва, хвосты которыхъ оканчиваются цвѣткомъ или птицей.

На Дмитріевскомъ соборѣ во Владимірѣ мы также видимъ изображеніе Христа съ двумя ангелами, двумя львами и двумя птицами по бокамъ, а вокругъ и внизу Христа большое количество животныхъ и растеній, и среди нихъ часто повторяющійся грифонъ. Стержни колонокъ сплошь покрыты рѣзными украшеніями; подъ арками изображены лики святыхъ, въ сіяніяхъ, а подъ ними—орнаменты и животныя.

Но между всѣми этими изображеніями одно изъ самыхъ любопытныхъ это—занимающее средину надъ правымъ окномъ на южной сторонѣ храма (рис. 118). На немъ представленъ мужчина съ длинными волосами, въ четыреугольной шапкѣ и въ кафтанѣ съ оплечьемъ. Онъ сидитъ по поясъ въ корзинѣ, къ которой привиты хвосты двухъ грифовъ. Въ рукахъ онъ держитъ высоко надъ головой двухъ животныхъ, какъ бы показывая ихъ грифамъ, запряженнымъ въ корзину.

Значеніе этого барельефа хорошо выясняется изъ сравненія его съ подобнымъ же барельефомъ, находящимся на сѣверной стѣнѣ собора святого Марка въ Венеціи (рис. 119). На обоихъ памятникахъ изображено одно и то же событіе: восхожденіе Александра Великаго на небеса. Хотя венеціанскій барельефъ признается за работу византійскую, но сдѣланъ несомнѣнно подъ вліяніемъ

Рис. 118. Восхожденіе Александра В. на небеса. Барельефъ Дмитріевскаго собора.

западныхъ сказаній, измѣнившихъ подробности первоначальнаго разсказа Псевдо-Калисѳена.

Подвиги Александра Великаго, воспѣтые сперва на Востокѣ со всею пылкостью восточной фантазіи, послужили темой для украшеній восточныхъ тканей; затѣмъ, перешедши на Западъ, они сдѣлались однимъ изъ любимыхъ мотивовъ для романскихъ стихотворцевъ XII-го вѣка, и потому въ то же время отразились и въ романскомъ искусствѣ. Но между всѣми похожденіями Александра Великаго первое мѣсто занимало восхожденіе его на

Рис. 119. Восхожденіе Александра В. на небеса. Группа на соборѣ Св. Марка въ Венеціи.

небеса; по простотѣ сцены и по удобству исполненія, ее часто повторяли въ изваяніяхъ, и особенно на капителяхъ романскихъ зданій. Средняя полоса Франціи и берега Рейна особенно изобилуютъ подобными изображеніями, тогда какъ въ византійскомъ искусствѣ извѣстны только два памятника съ этимъ сюжетомъ: упомянутый нами венеціанскій барельефъ и еще одинъ костяной ящичекъ, хранящійся во Франкфуртскомъ городскомъ музеѣ. Это ясно указываетъ, что сказаніе это по преимуществу распространилось на Западѣ, хотя первоначальный разсказъ и заимствованъ изъ греческаго источника.

Несмотря на всѣ измѣненія, введенныя западными писателями въ разсказъ Псевдо-Калисѳена, они все-таки удержали число запряженныхъ грифовъ и вездѣ представляли два грифа; но упоминаемые Псевдо-Калисѳеномъ куски говядины, которые Александръ держалъ на двухъ копьяхъ надъ головами этихъ чудо-

вищныхъ птицъ, заставляя ихъ, стремясь за добычей, поднимать его къ небу, почти вездѣ замѣняются двумя четвероногими животными, какъ мы видимъ это и на Дмитріевскомъ соборѣ; на венеціанскомъ же барельефѣ самыя копья въ рукахъ Александра заканчиваются въ видѣ зайцевъ. На Фрейбургскомъ соборѣ, близъ Базеля, Александръ показываетъ грифамъ маленькое животное, тоже похожее на зайца.

Отсюда мы видимъ, что даже подробности нашего барельефа вполнѣ соотвѣтствуютъ подобнымъ изображеніямъ на романскихъ памятникахъ. Повидимому, мастера, принесшіе къ намъ этотъ мотивъ, принесли съ собою также и подробное объясненіе его. При этомъ нужно еще замѣтить, что ни шапка, ни кафтанъ Александра Великаго не имѣютъ здѣсь ничего общаго съ извѣстною формой византійской одежды.

Рис. 120. Рѣзная панагія Зарайскаго собора.

Преданіе это сохранялось у насъ весьма долго. Уже въ XV-омъ вѣкѣ мы видимъ еще такое изображеніе на одной монетѣ тверского князя Бориса Александровича (1426 — 1461); а въ Зарайскомъ соборѣ находится съ подобнымъ изображеніемъ каменная рѣзная панагія, относящаяся не ранѣе, какъ къ XIV-ому вѣку (рис. 120).

XXIII.

Помимо этихъ главныхъ отраслей искусства, во Владиміро-Суздальской области процвѣтали нѣкогда и прикладныя искусства. Въ 1865 году въ г. Владимірѣ былъ найденъ кладъ, тогда же подробно и тщательно изслѣдованный В. В. Стасовымъ.

Въ этомъ кладѣ особенно интересною для насъ является пара подвѣсныхъ колточекъ, украшенныхъ эмалью. Эмали эти профессоръ Н. П. Кондаковъ признаетъ несомнѣнно мѣстною работой.

Изображены здѣсь два святыхъ мученика, вѣроятнѣе всего — Св. Дмитрій и Св. Георгій. Они представлены въ свѣтло-пепельныхъ хитонахъ и синихъ мантіяхъ, держащими у груди кресты. Оба лика совершенно тождественны, чего ни въ коемъ бы случаѣ не допустилъ греческій мастеръ.

„Краски эмалей,—говоритъ Н. П. Кондаковъ,—отлично сохранились, еще мѣстами не лишились даже первоначальной шлифовки и блеска. Окончательно разрушилась и утратила цвѣтъ только коричневая эмаль волосъ, и что это не случайность — доказывается тѣмъ, что она разрушена на обѣихъ серьгахъ въ ликахъ мучениковъ. Поблекла блѣдно-бирюзовая краска нимбовъ и хитоновъ, но отлично удержала цвѣтъ синяя, свѣтло-зеленая и красная. Однако, мѣстами видны въ краскахъ ямки, происходящія отъ дурной плавки. Ленточки оказываются часто или порванными, или заходящими одна за другую, какъ и въ кіевскихъ издѣліяхъ. Но что̀ самое любопытное—это извѣстный характеръ рисунка, особая типичность фигуръ, особенно ликовъ, которая обращаетъ на себя вниманіе сходствомъ съ окладомъ Мстиславова Евангелія, котораго эмалевые кіотцы съ мучениками исполнены на сѣверѣ Россіи. Значитъ, даже въ такомъ, въ высшей степени технически трудномъ, даже механическомъ искусствѣ, каковы эмали, исполняемыя при помощи перегородокъ, существуетъ стильный пошибъ опредѣленнаго характера“.

XXIV.

Мы разсмотрѣли теперь ходъ развитія искусства въ главныхъ самостоятельныхъ областяхъ удѣльной Руси. Какъ, вѣроятно, замѣтилъ читатель, каждый разъ мы останавливались на томъ именно періодѣ, когда область теряла свою государственную самостоятельность и подчинялась объединившей всю Русь Москвѣ. Съ потерей государственной независимости пропадала вскорѣ независимость и въ художественномъ творчествѣ, и область, подавившая другія области превосходствомъ своего гражданскаго духа, мало-по-малу подчиняла себѣ покоренныя области и въ другихъ отношеніяхъ. Конечно, это происходило не строго одновременно,—и послѣ подчиненія административнаго, самостоятельность въ произведеніяхъ искусства нѣкоторое время могла удержаться; можно ска-

зать даже больше — въ иныхъ случаяхъ сама господствующая область кое въ чемъ поддавалась вліянію области покоренной, но мало-по-малу, подъ вліяніемъ и новыхъ элементовъ вновь покоренныхъ областей и старыхъ собственныхъ элементовъ, получался смѣшанный стиль, уже со своею опредѣленною окраской, характерный для господствующей области и проникавшій потомъ и во всѣ покоренныя области.

Такимъ образомъ, всѣ отдѣльные стили разныхъ областей удѣльнаго періода, мало-по-малу, сливаются въ одинъ общій смѣшанный стиль московскій.

Конечно, строительное дѣло началось въ Москвѣ еще задолго до развитія ея въ могущественное государство. Монгольское иго, вопреки мнѣнію нѣкоторыхъ изъ нашихъ изслѣдователей, не могло оказать на наше зодчество существеннаго вліянія: оно могло только нѣсколько задержать быстрый ходъ его развитія. Извѣстно, что Монголы, въ силу своихъ религіозныхъ воззрѣній, смотрѣли на мастера, какъ на лицо священное. Въ одномъ изъ ханскихъ ярлыковъ вполнѣ ясно говорится: „а чтò будутъ церковные люди, ремесленники, или писцы, или каменны здатели, или древяные, или иные мастера, каковы ни буди, а въ наши никто не вступаются и на наше дѣло не емлютъ ихъ“. Отсюда видно, что мастера пользовались особою привилегіей и могли безпрепятственно продолжать свое дѣло. Такъ что весь гнетъ монгольскаго ига отразился на искусствѣ лишь настолько, насколько онъ повліялъ на матеріальное благосостояніе страны, которое уже, въ свою очередь, понятно, должно было имѣть вліяніе на искусство.

Итакъ, еще великій князь Даніилъ Александровичъ, въ 1272 году, выстроилъ Даниловъ монастырь и въ немъ первый каменный храмъ во имя Спаса; но теперь отъ него остались только подвальныя части стѣнъ.

Самымъ же древнимъ изъ уцѣлѣвшихъ памятниковъ въ Москвѣ является церковь Спаса на Бору, въ Московскомъ Кремлѣ. Отъ нея сохранились стѣны, въ вышину человѣческаго роста. Кладка въ нихъ, также какъ и въ уцѣлѣвшихъ остаткахъ Данилова монастыря, та же, чтó и во владиміро-суздальскихъ постройкахъ, изъ бѣлаго камня. То же нужно сказать и про первоначальный планъ храма: онъ представляетъ собою четыреугольникъ съ тремя алтарными полукружіями и съ четырьмя столбами внутри. О фасадѣ ея теперь судить трудно,

Изображены здѣсь два святыхъ мученика, вѣроятнѣе всего — Св. Дмитрій и Св. Георгій. Они представлены въ свѣтло-пепельныхъ хитонахъ и синихъ мантіяхъ, держащими у груди кресты. Оба лика совершенно тождественны, чего ни въ коемъ бы случаѣ не допустилъ греческій мастеръ.

„Краски эмалей,—говоритъ Н.П. Кондаковъ,—отлично сохранились, еще мѣстами не лишились даже первоначальной шлифовки и блеска. Окончательно разрушилась и утратила цвѣтъ только коричневая эмаль волосъ, и что это не случайность — доказывается тѣмъ, что она разрушена на обѣихъ серьгахъ въ ликахъ мучениковъ. Поблекла блѣдно-бирюзовая краска нимбовъ и хитоновъ, но отлично удержала цвѣтъ синяя, свѣтло-зеленая и красная. Однако, мѣстами видны въ краскахъ ямки, происходящія отъ дурной плавки. Ленточки оказываются часто или порванными, или заходящими одна за другую, какъ и въ кіевскихъ издѣліяхъ. Но что̀ самое любопытное—это извѣстный характеръ рисунка, особая типичность фигуръ, особенно ликовъ, которая обращаетъ на себя вниманіе сходствомъ съ окладомъ Мстиславова Евангелія, котораго эмалевые кіотцы съ мучениками исполнены на сѣверѣ Россіи. Значитъ, даже въ такомъ, въ высшей степени технически трудномъ, даже механическомъ искусствѣ, каковы эмали, исполняемыя при помощи перегородокъ, существуетъ стильный пошибъ опредѣленнаго характера“.

XXIV.

Мы разсмотрѣли теперь ходъ развитія искусства въ главныхъ самостоятельныхъ областяхъ удѣльной Руси. Какъ, вѣроятно, замѣтилъ читатель, каждый разъ мы останавливались на томъ именно періодѣ, когда область теряла свою государственную самостоятельность и подчинялась объединившей всю Русь Москвѣ. Съ потерей государственной независимости пропадала вскорѣ независимость и въ художественномъ творчествѣ, и область, подавившая другія области превосходствомъ своего гражданскаго духа, мало-по-малу подчиняла себѣ покоренныя области и въ другихъ отношеніяхъ. Конечно, это происходило не строго одновременно,—и послѣ подчиненія административнаго, самостоятельность въ произведеніяхъ искусства нѣкоторое время могла удержаться; можно ска-

зать даже больше — въ иныхъ случаяхъ сама господствующая область кое въ чемъ поддавалась вліянію области покоренной, но мало-по-малу, подъ вліяніемъ и новыхъ элементовъ вновь покоренныхъ областей и старыхъ собственныхъ элементовъ, получался смѣшанный стиль, уже со своею опредѣленною окраской, характерный для господствующей области и проникавшій потомъ и во всѣ покоренныя области.

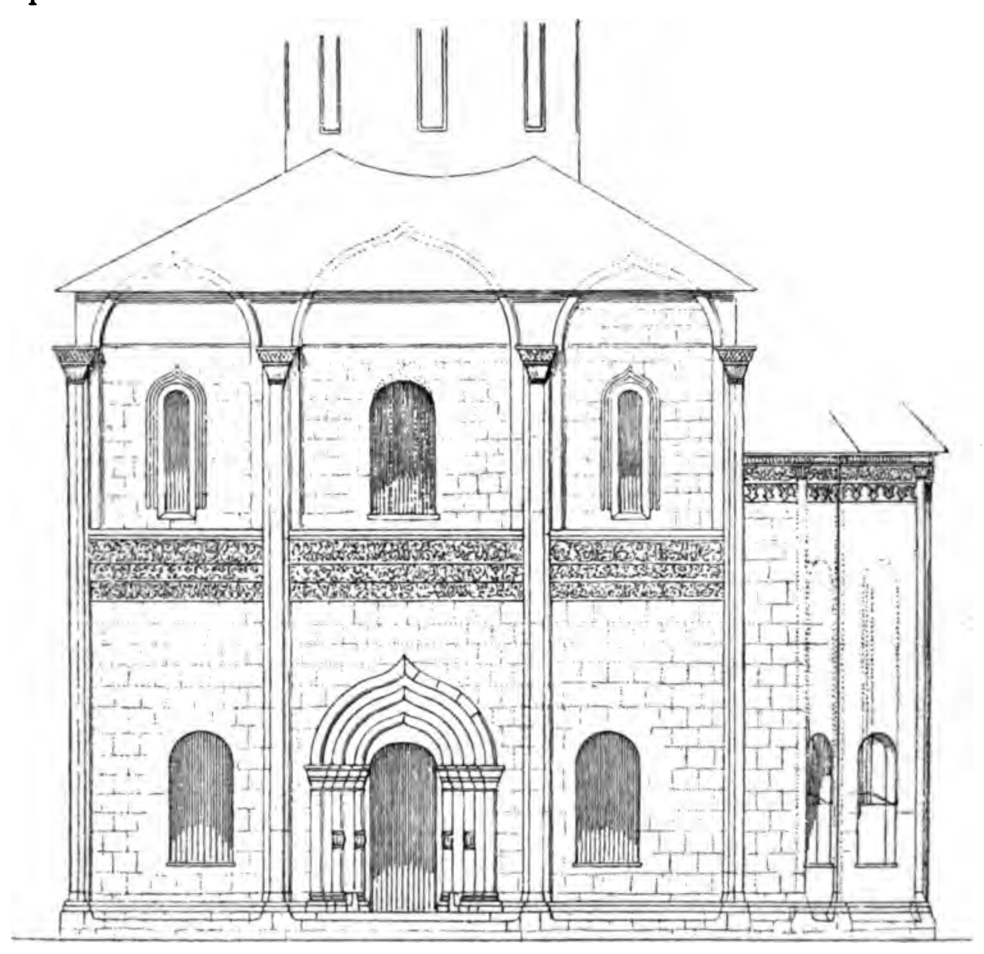
Такимъ образомъ, всѣ отдѣльные стили разныхъ областей удѣльнаго періода, мало-по-малу, сливаются въ одинъ общій смѣшанный стиль московскій.

Конечно, строительное дѣло началось въ Москвѣ еще задолго до развитія ея въ могущественное государство. Монгольское иго, вопреки мнѣнію нѣкоторыхъ изъ нашихъ изслѣдователей, не могло оказать на наше зодчество существеннаго вліянія: оно могло только нѣсколько задержать быстрый ходъ его развитія. Извѣстно, что Монголы, въ силу своихъ религіозныхъ воззрѣній, смотрѣли на мастера, какъ на лицо священное. Въ одномъ изъ ханскихъ ярлыковъ вполнѣ ясно говорится: „а что̀ будутъ церковные люди, ремесленники, или писцы, или каменны здатели, или древяные, или иные мастера, каковы ни буди, а въ наши никто не вступаются и на наше дѣло не емлютъ ихъ“. Отсюда видно, что мастера пользовались особою привилегіей и могли безпрепятственно продолжать свое дѣло. Такъ что весь гнетъ монгольскаго ига отразился на искусствѣ лишь настолько, насколько онъ повліялъ на матеріальное благосостояніе страны, которое уже, въ свою очередь, понятно, должно было имѣть вліяніе на искусство.

Итакъ, еще великій князь Даніилъ Александровичъ, въ 1272 году, выстроилъ Даниловъ монастырь и въ немъ первый каменный храмъ во имя Спаса; но теперь отъ него остались только подвальныя части стѣнъ.

Самымъ же древнимъ изъ уцѣлѣвшихъ памятниковъ въ Москвѣ является церковь Спаса на Бору, въ Московскомъ Кремлѣ. Отъ нея сохранились стѣны, въ вышину человѣческаго роста. Кладка въ нихъ, также какъ и въ уцѣлѣвшихъ остаткахъ Данилова монастыря, та же, что́ и во владиміро-суздальскихъ постройкахъ, изъ бѣлаго камня. То же нужно сказать и про первоначальный планъ храма: онъ представляетъ собою четыреугольникъ съ тремя алтарными полукружіями и съ четырьмя столбами внутри. О фасадѣ ея теперь судить трудно,

хотя все въ ней говоритъ о владиміро-суздальскомъ типѣ, особенно ясно выразившемся въ деталяхъ сохранившейся западной двери.



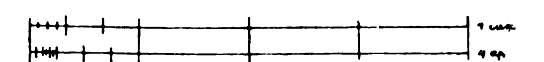


Рис. 121. Успенскій соборъ въ Звенигородѣ.

Какъ Дмитріевскій соборъ во владиміро-суздальской архитектурѣ, такъ въ ранне-московской является полнымъ представителемъ ея Успенскій соборъ въ Звенигородѣ (рис. 121, 122 и 123).

Онъ тоже выстроенъ изъ бѣлаго камня, и въ общемъ очень похожъ на владиміро-суздальскіе памятники, но детали тутъ уже другія. Верхнія капители имѣютъ своеобразную форму и узоръ;

колонны на углахъ обратились здѣсь въ цѣлые пучки колоннъ, напоминающіе послѣднюю эпоху готики; оконные и дверные наличники и небольшое окно, освѣщающее лѣстницу имѣютъ заостренную форму; колонки у дверей имѣютъ въ срединѣ толстый перехватъ—форма, исключительно принадлежащая этой эпохѣ; базы колоннъ снабжены оригинальнымъ, не встрѣчающимся въ другихъ современныхъ церквахъ выступомъ, съ отверстіемъ, которое, вѣроятно, служило для предохраненія колоннъ отъ ударовъ дверями и для прикрѣпленія дверей; поясъ же, вмѣсто аркады, состоитъ здѣсь только изъ орнамента и не опоясываетъ всего храма, а оканчивается около абсидъ; абсиды же имѣютъ свой особый поясокъ, съ болѣе простымъ узоромъ, который повторяется и у единственной главы храма, вмѣсто небольшихъ кокошниковъ владимiросуздальскихъ главъ. Впрочемъ, древность этой главы сомнительна. Такъ же, по всей вѣроятности, была перестроена и вся внутренность храма.

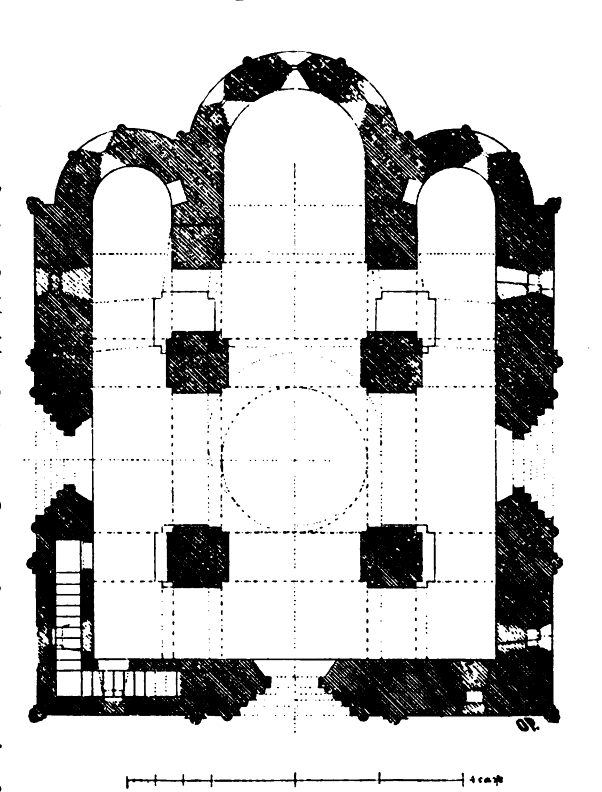


Рис. 122. Успенскій соборъ въ Звенигородѣ. Планъ.

Рождественскій соборъ въ Саввинскомъ Сторожевскомъ Звенигородскомъ монастырѣ, повидимому, представляетъ собою лишь копію предыдущаго храма, хотя въ пропорціяхъ много приземистѣе его. Годъ построенія его такъ же, какъ и Успенскаго собора, неизвѣстенъ, но, во всякомъ случаѣ, не старше основанія самого монастыря, т.-е. конца XIV-го столѣтія.

Выстроенъ онъ тоже изъ тесанаго камня и съ такимъ же узоромъ средняго пояса. Узоръ на абсидахъ и на главѣ храма, вѣроятно, позднѣйшей работы. Но здѣсь уцѣлѣла часть верхнихъ кокошниковъ, срѣзанныхъ въ городскомъ соборѣ новою крышей, и кокошники эти имѣютъ заостренную форму.

Троицкій соборъ въ Троице-Сергіевой Лаврѣ построенъ въ 1423 году, также изъ бѣлаго камня, и по пропорціямъ своимъ схожъ съ соборомъ Саввинскаго монастыря, что вполнѣ понятно, такъ какъ оба они построены учениками преподобнаго Сергія. На немъ уцѣлѣли пояса съ орнаментами на абсидахъ и у главы; узоръ ихъ очень оригиналенъ и переплетенъ съ семиконечными крестами.

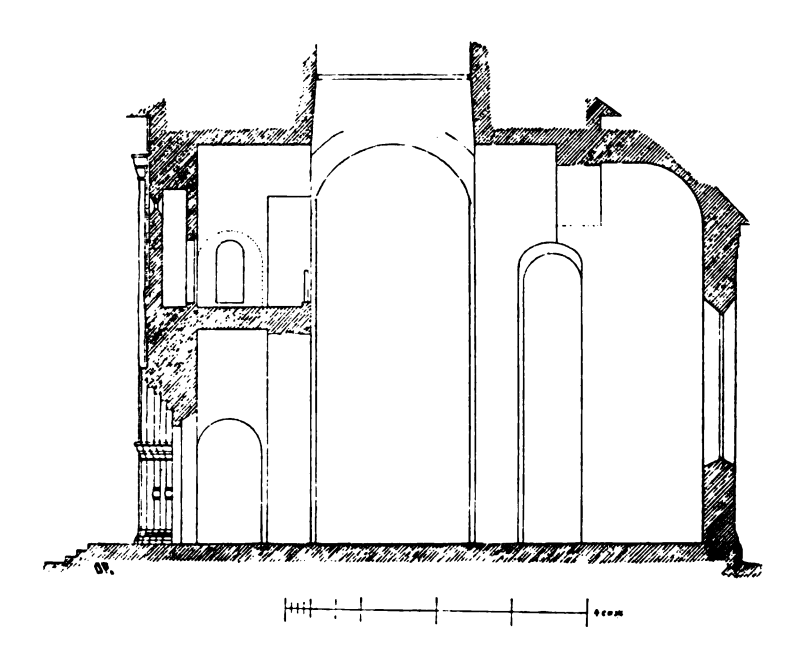


Рис. 123. Успенскій соборъ въ Звенигородѣ. Разрѣзъ.

Первою постройкой, относящеюся уже къ началу могущества Москвы, является Благовѣщенскій соборъ, выстроенный Іоанномъ Ш. Онъ призвалъ, въ 1484 году, псковскихъ мастеровъ и велѣлъ имъ сломать построенную раньше, при отцѣ его, церковь Благовѣщенія и на ея подклѣти выстроить новую (рис. 124 и 125)

Въ планѣ своемъ храмъ этотъ представляетъ квадратъ съ тремя алтарными полукружіями и съ четырьмя столбами по срединѣ. Въ сѣверозападномъ углу его расположена лѣстница, ведущая на хоры. Главная часть храма имѣетъ три выхода: съ сѣвера, съ юга и съ запада. Галлерея и четыре верхнихъ придѣла пристроены позднѣе, что ясно видно по наружной отдѣлкѣ стѣнъ храма. Самый храмъ пятиглавый, при чемъ средняя его глава пос-

тавлена не по-владимірски, т.-е. не прямо на подпружныхъ аркахъ, а по-псковски—на ступенчатыхъ аркахъ.

Подъ хорами, въ аркахъ, перекинутыхъ со столбовъ храма на западную стѣну, находятся тайники, такъ что самыя арки внутри пустыя; на нихъ опираются своды. Тайники эти имѣютъ поперечныя стѣнки съ желѣзными дверками, ведущими въ особые люки у западной стѣны храма. Люки сверху закрываются двумя каменными плитами съ кольцами, а по нимъ настланъ полъ изъ небольшихъ двухцвѣтныхъ ромбовъ. Такимъ образомъ, входы въ тайники были вполнѣ замаскированы со всѣхъ сторонъ. Вѣроятно, здѣсь именно хранилась казна.

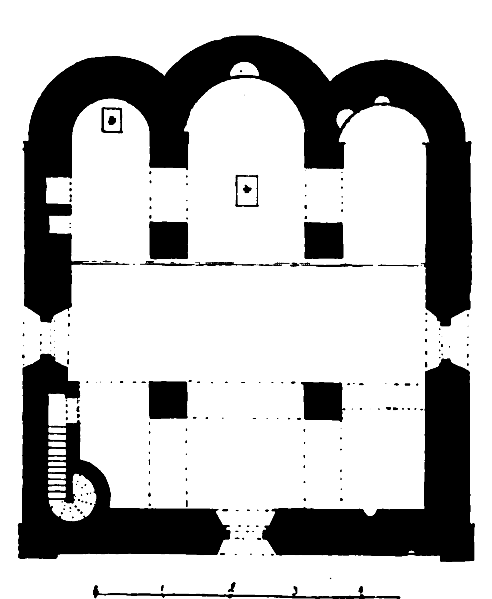


Рис. 124. Благовѣщенскій соборъ въ Москвѣ. Планъ древней части.

Другая весьма интересная особенность этого храма состоитъ въ томъ, что хоры, вмѣсто обыкновенной баллюстрады, были отдѣлены отъ самой церкви кирпичною стѣной, въ человѣческій ростъ, и толщиною въ два кирпича. Со стороны храма стѣнки эти были сдѣланы подъ-лицо съ арками, поддерживающими хоры.

Сообщеніе хоръ съ теремомъ, или со дворцомъ, вѣроятно, происходило при помощи перекидного моста на выдвинутыхъ брусьяхъ, сквозныя отверстія для которыхъ сохранились въ западной стѣнѣ собора до сихъ поръ.

Плеча главнаго храма заканчиваются тремя арками съ заостреннымъ подвышеніемъ; по нимъ сдѣлано и покрытіе. Боковыя арочки меньше средней; онѣ врѣзываются въ малыя главы храма, и притомъ прямо въ барабанъ главы, такъ какъ здѣсь главы поставлены по-псковски, безъ четырехграннаго постамента, постоянно встрѣчаемаго во владиміро-суздальскихъ памятникахъ. Средняя глава тоже не имѣетъ постамента, и ее окружаютъ кокошники съ заостренными подвышеніями. Такимъ образомъ, здѣсь мы встрѣчаемся съ новымъ пріемомъ покрытія, которому, какъ увидимъ далѣе, придется играть видную роль въ московской архитектурѣ XVI—XVII столѣтій.

Прототипы такого расположенія кокошниковъ являются еще въ Успенскомъ соборѣ во Владимірѣ и въ Успенской церкви Княгинина монастыря тамъ же. Въ послѣдней къ постаменту главы приставлено по три кокошника съ каждой стороны.

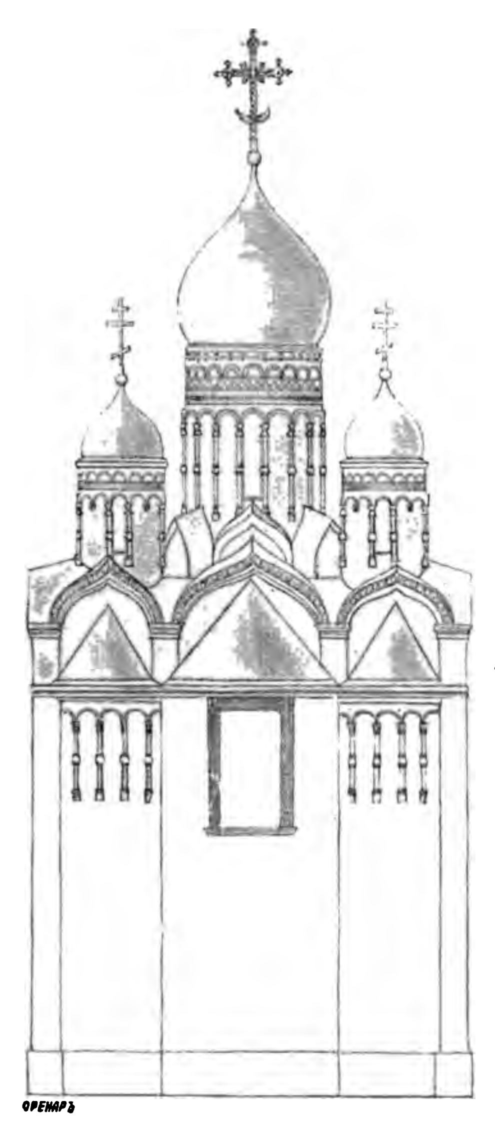


Рис. 125. Благовѣщенскій соборъ въ Москвѣ. Древняя часть.

Средняя глава собора была украшена луковичнымъ куполомъ, съ небольшою выпуклостью. Образецъ такой луковицы мы имѣемъ въ орнаментѣ одной современной храму рукописи, именно въ Псалтыри 1485 года, находящейся въ собраніи графа Толстого. Мы видимъ тамъ пятиглавую церковь съ луковичными куполами, и пучины этихъ луковицъ, одинаковыя у средней и у боковыхъ главъ, вполнѣ сходны съ куполами малыхъ главъ нашего собора.

Сѣверный и западный входы въ соборъ богато украшены цвѣтными аркадами съ орнаментами и бусами, со свободными откосами и съ парой колонокъ съ каждой стороны.

Такимъ образомъ, уже въ Благовѣщенскомъ соборѣ мы видимъ тѣ задатки, изъ которыхъ развилось впослѣдствіи московское зодчество. Мы находимъ здѣсь смѣшеніе пріемовъ, употреблявшихся въ новгородско-псковской архитектурѣ съ пріемами владиміро-суздальскими, и хотя еще слабую и тоже пока заимствуемую, но все же примѣсь мотивовъ деревянной архитектуры. А въ этой-то послѣдней и заключается зародышъ настоящаго развитія народнаго искусства.

Мы всегда видимъ у народовъ, развивающихся болѣе сво-

бодно, съ меньшими чужеземными вліяніями, какъ, напримѣръ, у Грековъ, что, переходя отъ матеріала, болѣе имъ свойственнаго, къ другому, они вносятъ въ стиль новаго зодчества мотивы, выработанные ими раньше, — такимъ образомъ получились колонны іоническія и дорическія. Точно такъ же и здѣсь, пока мы рабски подражали своимъ учителямъ въ постройкѣ каменныхъ зданій, мы не рѣшались вносить сюда ничего собственнаго. Только уже въ случаѣ необходимости измѣняли немного нѣкоторыя формы, и то, большею частью, заимствуя ихъ у другихъ чужеземцевъ же, раньше насъ выступившихъ на это поприще. Но какъ только, вслѣдствіе какихъ бы то ни было причинъ, у насъ является нѣкоторый подъемъ духа, такъ мы начинаемъ, мало-по-малу, прибавлять своего, а это „свое“ выработано у насъ пока только въ деревянныхъ формахъ, и вотъ въ каменныя сооруженія начинаютъ проникать, и чѣмъ дальше, тѣмъ больше, деревянные мотивы.

Мы видимъ, что московскія постройки ранняго періода сохранили выработанныя во владиміро-суздальской архитектурѣ четыре внутреннихъ столба, три абсиды и одну главу; многодѣльный, ни къ чему ненужный, поясъ изъ арочекъ замѣтился здѣсь болѣе простою полосой орнамента; богатая рѣзьба перешла въ простую и самую незначительную; выпуклыя арки заострились въ совершенно особую для этой эпохи, несмѣлую форму. Послѣдній мотивъ, пришедшій, вѣроятно, съ Востока, встрѣчается и въ Византіи, но не привился тамъ такъ прочно, какъ у насъ, гдѣ ему соотвѣтствовали климатическія условія. Пояса по срединѣ колоннъ у дверей перешли, вѣроятно, съ дерева, такъ какъ тамъ они вполнѣ раціональны: выдѣлывая въ прямой цилиндръ бревно, съуживающееся къ одному концу, нѣтъ ничего проще, какъ придти къ мысли сберечь часть обрѣзаемаго матеріала въ видѣ пояса для украшенія.

XXV.

Какъ мы видѣли, всѣ описанныя нами московскія постройки были сооружены или владиміро-суздальскими, или псковскими мастерами; свои же московскіе мастера пока были мало знакомы съ технической стороной дѣла.

Построенный еще Іоанномъ Калитою, Успенскій соборъ сталъ уже тѣсенъ для такого города, какъ Москва; кромѣ

того, онъ такъ успѣлъ обветшать, что грозилъ разрушеніемъ, и своды его пришлось подпирать толстыми деревянными столбами. Тогда митрополитъ Филипъ, въ 1472 году, поручилъ двумъ московскимъ мастерамъ, Кривцову и Мышкину, разрушивъ старый храмъ, на его мѣстѣ соорудить новый, болѣе обширный, по образцу Владимірскаго Успенскаго собора, который все еще составлялъ красу и удивленіе для всей Сѣверной Руси.

Чтобы собрать больше средствъ на построеніе собора, митрополитъ постановилъ обязательный денежный сборъ съ московскаго духовенства и съ монастырей, а бояре и купцы присоединились сюда съ добровольными пожертвованіями.

Соборъ заложили больше Владимірскаго; а посреди него построили временную деревянную церковь, чтобы совершать въ ней богослуженіе во время стройки каменной. Но, какъ оказалось, московскіе мастера сыпали внутрь стѣнъ мелкій камень и заливали его известью, жидко растворяя послѣднюю пескомъ, отчего она становилась мало клеевитою, и стѣны не получили надлежащей прочности, такъ что едва успѣли довести зданіе до сводовъ, какъ часть его обрушилась.

Тогда великій князь послалъ во Псковъ за тамошними мастерами, которые осмотрѣли зданіе, похвалили гладкость работы, но цементъ нашли неудовлетворительнымъ и этимъ объяснили непрочность постройки. Однако этимъ мастерамъ не поручили продолженіе работы. Вѣроятно, жена великаго князя, Софья Ѳоминична, сама воспитанная въ Италіи, уговорила мужа вызвать оттуда болѣе надежнаго художника, и великій князь, отправляя въ то время въ Венецію посла Семена Толбузина, велѣлъ ему сыскать тамъ „мастера муроля, кой ставитъ церкви и полаты“. Толбузинъ нашелъ въ Венеціи много мастеровъ, но изъ нихъ одинъ только согласился, и то за большое, по тому времени, жалованье—десять рублей въ мѣсяцъ, и его едва отпустили съ Толбузинымъ—это былъ извѣстный Аристотель-Фіоравенти, уроженецъ Болоньи. Онъ привезъ съ собою сына своего Андрея и ученика Петра. Осмотрѣвши развалины собора, и Аристотель повторилъ отзывъ о немъ псковскихъ мастеровъ, тоже похвалилъ гладкость работы, но сказалъ, что известь не клеевита и камень не твердъ, почему и заявилъ, что начнетъ дѣлать все съизнова, а остатки прежняго строенія разбилъ стѣнобитною машиною: „удивительное дѣло! восклицаетъ лѣтописецъ, — три года дѣлали, а

онъ меньше, чѣмъ въ недѣлю развалилъ, не успѣвали выносить камень!“

Но, призвавъ чужеземнаго мастера потому, что свои не умѣли прочно строить, ему не хотѣли дать свободы въ созданіи самыхъ формъ храма, а поставили ему въ образецъ тотъ же Владимірскій Успенскій соборъ и отправили его во Владиміръ изучить этотъ памятникъ на мѣстѣ.

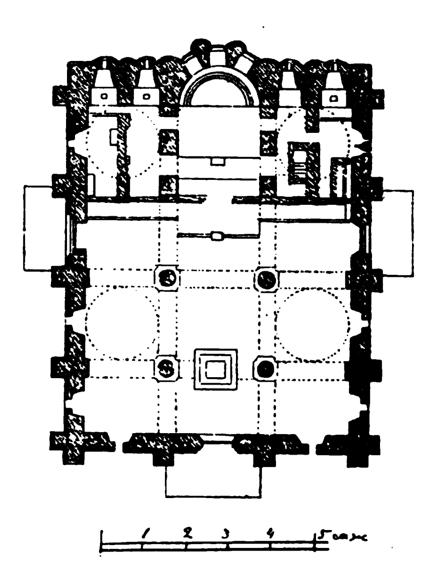


Рис. 126. Планъ Успенскаго собора, въ Москвѣ. Реставрація.

Вернувшись оттуда, Фіоравенти, прежде всего, устроилъ за Андроньевымъ монастыремъ печь для обжиганія кирпича, который сталъ приготовлять по собственному способу: кирпичъ этотъ былъ длиннѣе и тверже прежняго.

Придерживаясь въ общемъ владимірскаго типа, онъ сдѣлалъ и нѣкоторыя измѣненія противъ него (рис. 126). Оставивъ ту же ширину, онъ увеличилъ длину его на треть, такъ что отношеніе длины къ ширинѣ въ московскомъ соборѣ получилось 2 къ 3, что̀ дало поводъ лѣтописцу сказать, что Аристотель обложилъ церковь „продолговату“. „Столпы же, продолжаетъ лѣтописецъ, едины четыре обложилъ круглы: се, рече, крѣпко стоятъ, а въ алтарь два столпа кирпичны, тѣ на четыре углы“.

Во владимірскомъ соборѣ, который былъ почти квадратный. было всего четыре столба — два алтарныхъ и два посрединѣ церкви; увеличивъ же соборъ на треть длины, Фіоравенти долженъ былъ устроить шесть столбовъ. Что̀ же касается того, что четыре изъ нихъ были круглые, то, конечно, это было сдѣлано не для прочности сооруженія, а они болѣе соотвѣтствовали вкусу художника. Эти круглые столбы были у насъ нововведеніемъ и составитель второй Софійской лѣтописи приходитъ отъ нихъ въ восторгъ, говоря, что верхъ храма покоится „аки на четырехъ древахъ“.

Во владимірскомъ соборѣ, какъ мы знаемъ, было три алтарныхъ полукружія. Столько же ихъ было и въ первоначальной, разрушенной постройкѣ московскаго собора. Аристотель же сдѣлалъ ихъ пять.

Во время послѣдней реставраціи храма, была открыта весьма интересная особенность въ способѣ постройки алтарной стѣны. Верхняя часть восточной стѣны надъ аркою средняго алтарнаго выступа не представляетъ сплошной кладки, а двѣ стѣнки, въ одинъ кирпичъ толщиною, съ разстояніемъ между ними въ 15 вершковъ, при высотѣ въ 4 арш. 12 вершковъ и длинѣ въ 9 арш. $2^1/_2$ вершка. Пространство это перекрыто по длинѣ аркою, а полъ выложенъ кирпичемъ. Два круглыхъ отверстія, на высотѣ отъ пола 1 арш. 10 вершк., открывались во внутрь алтаря.

Первоначально алтарь не былъ отдѣленъ отъ храма высокимъ иконостасомъ, который былъ сдѣланъ уже патріархомъ Никономъ. Его замѣняла каменная стѣнка, которая и до сихъ поръ уцѣлѣла позади иконостаса; она была открыта во время поправокъ, производившихся въ соборѣ передъ коронаціей Александра III, и скопирована Д. Н. Чичаговымъ (см. рис. 127). Стѣнка эта не высока, только правая ея сторона доходитъ до арокъ. Въ серединѣ ея имѣется отверстіе, гдѣ, вѣроятно, помѣщались царскія врата; на самой же стѣнѣ обнаружены пилястры, живопись и орнаменты.

Вліяніе владимірской архитектуры отразилось всего болѣе на фасадѣ собора. Мы видимъ здѣсь такой же поясъ изъ колонокъ, украшенныя аркатурой входныя двери и невысокіе купола. Купола эти, по формѣ своей, составляли какъ бы переходъ отъ владимірскихъ главъ къ позднѣйшимъ, и поэтому имѣютъ для насъ весьма важное значеніе. Кресты первоначально были четырехконечные, восьмиконечные же поставлены при Іоаннѣ IV. Фіоравенти сдѣлалъ было надъ митрополичьимъ мѣстомъ въ алтарѣ четырехъ-конечный крестъ, какъ говоритъ лѣтописецъ: „въ алтарѣ, надъ митрополичьимъ мѣстомъ, крыжъ ляшскій истеса на камени за престоломъ“, но митрополитъ велѣлъ немедленно стесать его.

Покрытія плечъ собора имѣли каменные спуски, оканчивавшіеся каменными желобами. Спуски эти были фронтонные, подобные покрытію Успенскаго собора во Владимірѣ. Фронтоны снаружи были бѣлокаменные и возвышались надъ арками на четыре аршина.

Наконецъ, на пятый годъ постройки, въ 1478 году, соборъ былъ законченъ, при чемъ на западной сторонѣ была сдѣлана еще паперть: „предъ предними двермн помостъ накры каменемъ и въ одинъ кирпичъ сведе и середку на гирѣ повѣси на желѣзной“.

Всѣ лѣтописцы восхищались новымъ соборомъ: „бысть же та

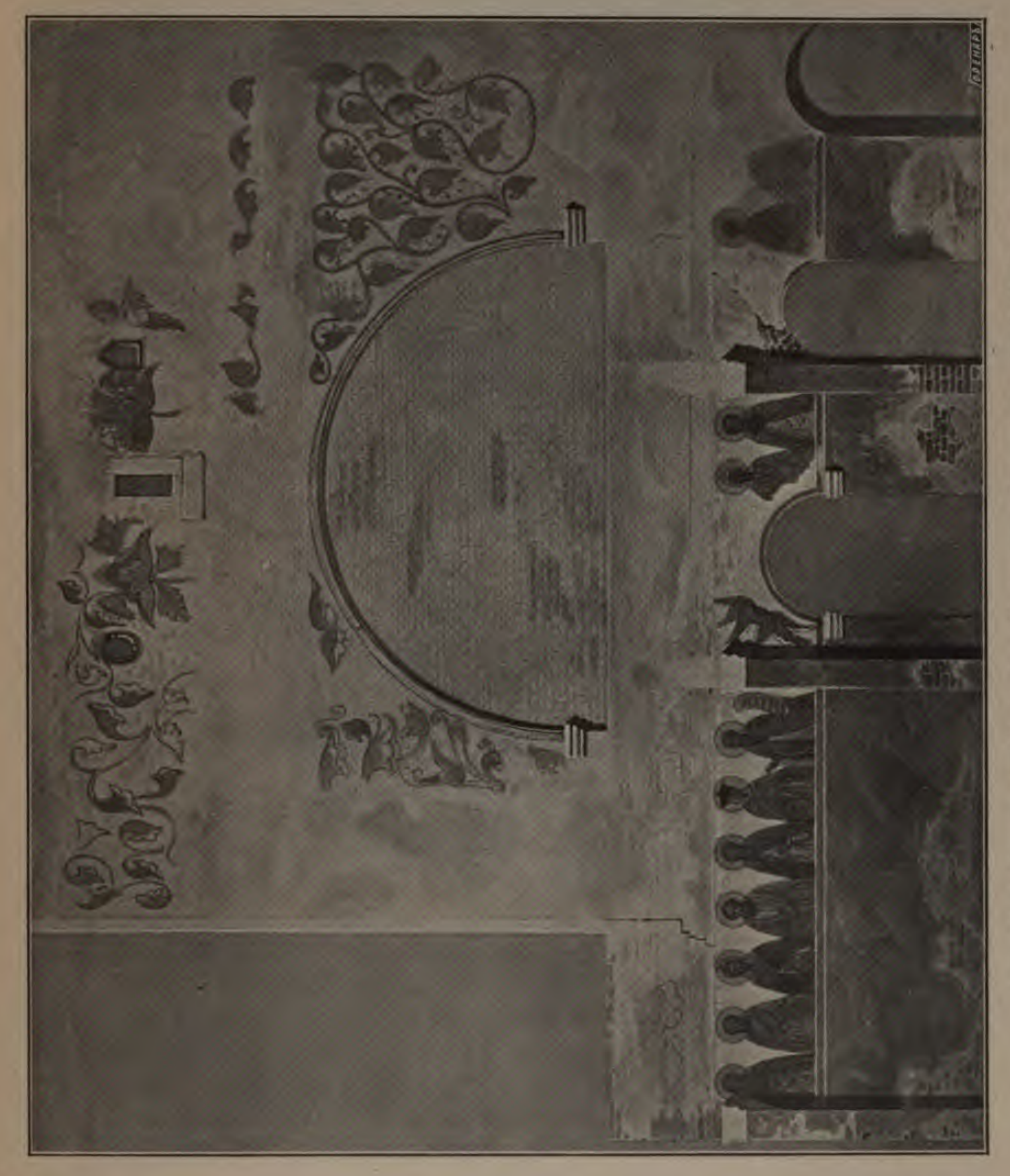


Рис. 127. Алтарная стѣна Московскаго Успенскаго собора, по рисунку Д. Н. Чичагова.

церковь чюдна велми величествомъ, и высотою, и свѣтлостію, и звонкостію, и пространствомъ, такова же прежде того не бывала въ Руси, опричь Владимірской церкви“.

Московскій Успенскій соборъ — первая постройка призванныхъ изъ сѣверной Италіи мастеровъ—по крайней мѣрѣ, до насъ дошелъ безо всякихъ орнаментныхъ украшеній, за исключеніемъ только упомянутаго пояса изъ колонокъ, заимствованнаго съ Владимірскаго собора; но за нимъ являются уже церкви и зданія, украшенныя во вкусѣ итальянскаго вожрожденія.

Рис. 128. Успенскій соборъ въ Москвѣ.

Въ то время въ Италіи, особенно на сѣверо-востокѣ ея, откуда мы брали нашихъ учителей, господствовалъ тотъ наивный, еще слабо владѣвшій массами стиль, образцами котораго и теперь переполнены улицы Болоньи и другихъ маленькихъ итальянскихъ городковъ, по адріатическую сторону Аппенинъ, и вѣнцомъ которыхъ можно считать внутреннюю отдѣлку Урбинскаго дворца. Дядя знаменитаго Рафаэля Санціо, Браманте, будучи самъ родомъ изъ Урбино, выстроилъ въ этомъ стилѣ дворецъ della Concellario въ Римѣ.

Но дѣятельности одного Аристотеля Фіоравенти было уже недостаточно для удовлетворенія всѣмъ потребностямъ, какія

зародились въ начинавшемъ крѣпнуть Московскомъ государствѣ. Посылая къ императорскому двору посла Юрія Траханіота, великій князь далъ ему наказъ: „добывать мастера хитраго, который бы умѣлъ къ городамъ приступать, да другого мастера, который бы умѣлъ изъ пушекъ стрѣлять, да каменьщика добывать хитраго, который бы умѣлъ полаты ставить.“ У Венгерскаго короля Матвѣя, Іоаннъ также просилъ „рукодѣльцевъ, архитекторовъ, серебряныхъ мастеровъ, пушечныхъ литейщиковъ.“ Въ 1484-омъ году, послы, ѣздившіе въ Венецію и въ Медіаланъ, привезли въ Москву стѣнного мастера и полатнаго, Алевиза, извѣстнаго подъ именемъ Фрязина.

Въ 1509-мъ году, Алевизъ разобралъ и вновь выстроилъ въ Москвѣ Архангельскій соборъ.

Планъ этого собора очень сходенъ съ планомъ Успенскаго (рис. 129). Онъ тоже имѣетъ видъ продолговатаго четыреугольника. Боковыя алтарныя полукружія едва выражаются въ фасадѣ (рис. 130 и 131).

Первоначальный фасадъ собора былъ двухцвѣтный. Стѣны были красныя, кирпичныя, а пилястры, капители, карнизы и тяги—бѣлокаменныя. Покрытіе было пофронтонное. Пустыя пространства въ полукругахъ кокошниковъ выполнены самымъ обыкновеннымъ для того времени итальянскимъ украшеніемъ, въ видѣ раковинъ. Лѣстницы поверхъ собора, дѣлавшіяся до сихъ поръ въ толщѣ стѣнъ, помѣщены здѣсь въ особой пристройкѣ, украшенной такимъ же способомъ, только раковинами меньшихъ размѣровъ. Но что́ здѣсь всего типичнѣе, это итальянская орнаментистика капителей, арокъ, пилястръ, наличниковъ и всѣхъ покрытыхъ скульптурою частей, сдѣланная съ большимъ вкусомъ и съ тонкимъ эстетическимъ чувствомъ.

Другой храмъ, почти ровесникъ Архангельскому собору, находится въ Чудовомъ монастырѣ, тоже въ Московскомъ кремлѣ. Построенный еще при св. Алексѣѣ Митрополитѣ, храмъ этотъ въ 1438 году обвалился, и въ 1501-омъ былъ разобранъ, но, вѣроятно, не весь, потому что бѣлокаменный низъ его древнѣе верхнихъ частей, сложенныхъ уже изъ кирпича. Возстановленъ онъ былъ, какъ видно, по старымъ формамъ, такъ какъ наружный фасадъ представляетъ близкій сколокъ съ церквей владиміро-суздальскихъ. При этомъ нельзя не замѣтить, что барабанъ главы, хотя и поставленъ по-псковски, на ступенчатыхъ ар-

кахъ, но подкарнизный древній поясъ подъ луковицей представляетъ собою итальянскій орнаментъ; такой же орнаментъ проходитъ и посрединѣ собора, подъ поясомъ изъ арочекъ.

Впрочемъ, повидимому, вызваннымъ изъ Италіи мастерамъ поручались особенно важныя постройки, а одновременно съ ними,

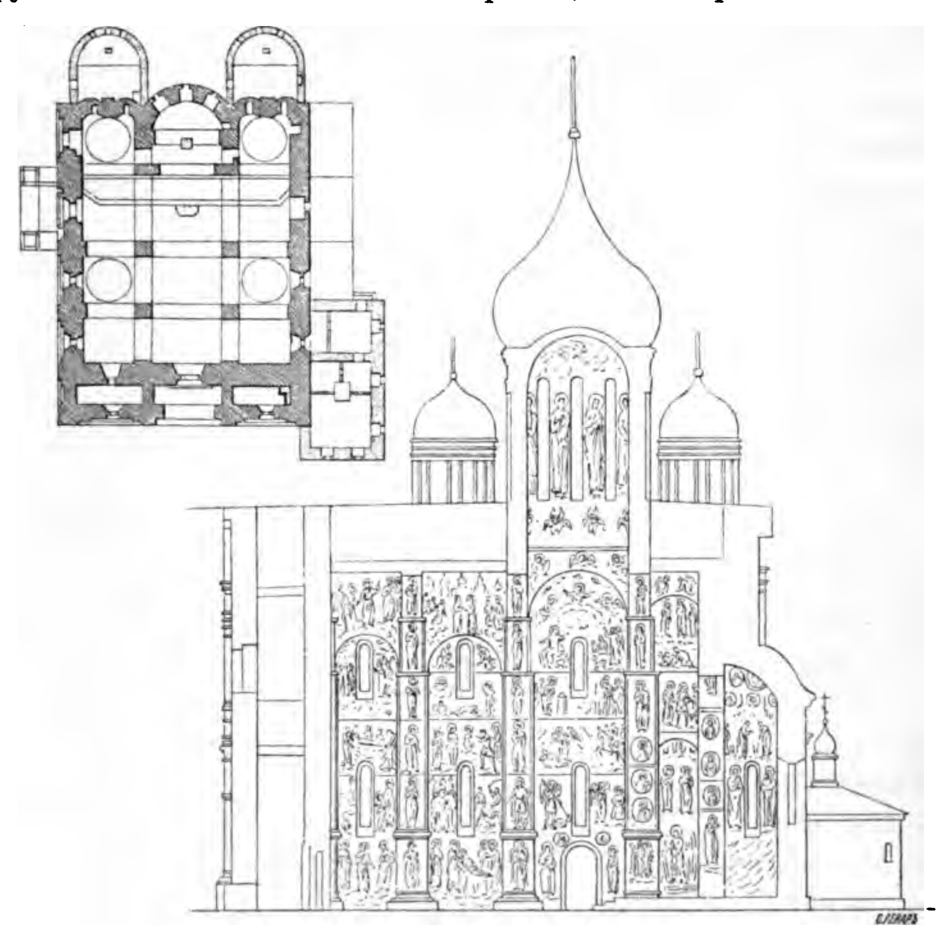


Рис. 129. Архангельскій соборъ. Планъ.

Рис. 130. Архангельскій соборъ. Разрѣзъ.

постройки менѣе важныя продолжали сооружаться собственными силами. Такъ, мы видимъ многія церкви, относящіяся къ тому же времени, но судя по всѣмъ даннымъ, построенныя русскими мастерами.

Такова, напримѣръ, церковь Ризъ-Положенія и Печерской Богоматери въ Московскомъ кремлѣ. Она построена изъ кирпича, въ 1486 году, псковскими мастерами. Поясъ ея украшенъ не только орнаментомъ, но и терракотовымъ балясни-

комъ, который, въ соединеніи съ кирпичными сухариками, даетъ очень красивый узоръ; колонны дверей съ поясами и капителями; абсиды окружены такими же колоннами съ капителями. Кокошники были заостренные, и въ среднемъ сдѣлана для образа впадина, въ видѣ открытаго кіота съ двумя колонками, базы которыхъ представляютъ собою переходъ къ подобному украшенію на абсидахъ Бла-

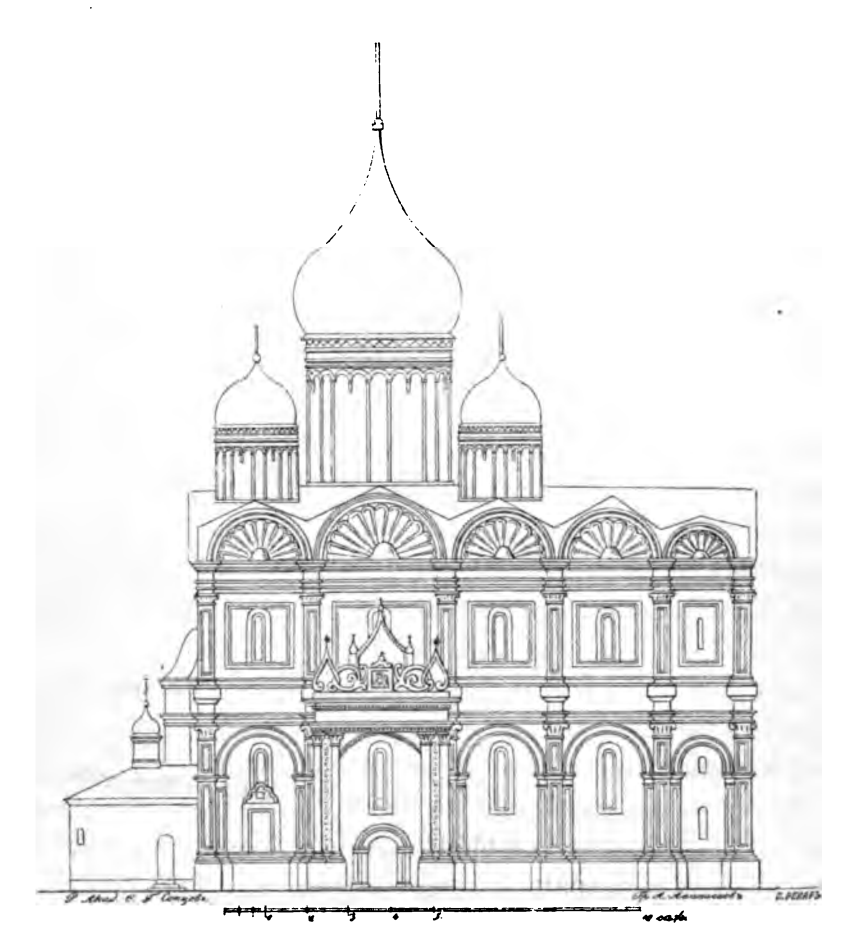


Рис. 131. Архангельскій соборъ. Фасадъ.

говѣщенскаго собора, чѣмъ и указываютъ на сродство этихъ двухъ церквей, также какъ и главы, которыя не имѣютъ орнаментныхъ поясовъ, а украшены, на подобіе суздальскихъ и новгородскихъ церквей, небольшими полукруглыми впадинами, въ видѣ кокошниковъ.

Точно также церковь св. Николая Чудотворца въ Мясникахъ, теперь составляющая не болѣе, какъ только придѣлъ,

была построена въ концѣ XV, или въ началѣ XVI вѣка, несомнѣнно новгородскими мастерами.

Она покрыта на восемь скатовъ и увѣнчивается одною главою. Фасады, съ вертикальнымъ расчлененіемъ и полуарочками, весьма характерны.

Но одновременно съ этими храмами у насъ начинается постройка храмовъ совсѣмъ уже иного рода, въ которыхъ сильно стало сказываться вліяніе деревянныхъ мотивовъ. Поэтому, прежде чѣмъ приступить къ изученію этихъ памятниковъ, намъ необходимо сперва ознакомиться съ типомъ нашихъ деревянныхъ церквей.

XXVI.

Нужно замѣтить, что сооруженіе каменныхъ храмовъ въ нашей по преимуществу лѣсной странѣ принадлежало къ случаямъ сравнительно довольно рѣдкимъ, требовало большихъ расходовъ и, слѣдовательно, не малаго богатства. При общей бѣдности населенія, такіе храмы могли воздвигаться только въ большихъ городахъ и монастыряхъ, гдѣ имѣли свое пребываніе князья или духовная власть. Мелкіе же города и особенно села, по-неволѣ, должны были довольствоваться своимъ роднымъ матеріаломъ — деревомъ.

Понятно, что этотъ матеріалъ не былъ способенъ воспроизвести византійскую каменную форму во всей ея полнотѣ. Кромѣ того, по разнымъ далекимъ и мало знакомымъ угламъ страны установленный образецъ никогда не могъ пользоваться такимъ нерушимымъ охраненіемъ его формы, какъ это было въ мѣстахъ центральныхъ, на глазахъ у церковныхъ властей. Деревянное зодчество находилось исключительно въ рукахъ народа, и потому развитіе его должно было идти гораздо самостоятельнѣе.

Подобно тому, какъ когда шла рѣчь о жилыхъ постройкахъ нашихъ предковъ, такъ и теперь, для того, чтобы судить о нашихъ древнихъ деревянныхъ церквахъ, мы должны сознаться, что не имѣемъ прямыхъ точныхъ свѣдѣній. Рисунковъ съ древнѣйшихъ деревянныхъ построекъ не сохранилось, самыхъ зданій также. Зато сохраняются и рисунки и памятники позднѣйшаго времени, по которымъ отчасти можно судить и о томъ, чтó было раньше.

Такъ же, какъ и тогда, говоря опять словами И. Е. Забѣлина, „такое заключеніе мы основываемъ, главнымъ образомъ, на привязанности народа къ излюбленнымъ и укрѣпленнымъ обычаями, а тѣмъ болѣе къ освященнымъ формамъ, гдѣ религіозное созерцаніе въ очень рѣдкихъ случаяхъ допускало какія-либо нововведенія и измѣненія. Архитектурная же и своеобычная форма и безъ того, по однимъ естественнымъ свойствамъ долговѣчности своихъ памятниковъ должна была существовать неизмѣнно цѣлые вѣка. Обыкновенно новые, или молодые города брали образцы у старыхъ; а разъ утвердившійся образецъ становился потомъ какъ бы роднымъ достояніемъ города. Самая техника плотничьяго дѣла отъ дѣдовъ и прадѣдовъ переходила къ внукамъ и правнукамъ въ полнѣйшей сохранности всѣхъ пріемовъ и всѣхъ техническихъ рѣченій, обозначавшихъ эти пріемы и составлявшихъ особый плотничій языкъ, если можно такъ выразиться, въ высокой степени богатый и разнообразный, ожидающій еще внимательной разработки. Выраженія, встрѣчаемыя въ договорахъ при наймѣ плотниковъ—„какъ водится“, „по подобію“—прямо указываютъ, что пріемы и замыслы плотничьяго дѣла искони руководились старыми образцами, которые свято хранились въ памяти и у плотниковъ, и у всѣхъ волостныхъ или городскихъ людей и представляли такую же типическую, неизмѣнную отъ вѣка черту народнаго быта, какъ покрой древней одежды, какъ устройство простой крестьянской избы, или городскихъ хоромъ“.

Мы имѣемъ въ лѣтописяхъ два указанія на деревянныя церкви, воздвигнутыя еще задолго до прихода къ намъ византійскихъ зодчихъ. Одно изъ нихъ относится къ 915 году. Въ договорѣ Игоря съ Греками мы встрѣчаемъ ясное свидѣтельство, что въ то время въ Кіевѣ было уже много христіанъ, и что они имѣли свои церкви, изъ которыхъ соборною была церковь св. Ильи: „А хрестяную Русь водиша ротѣ къ церкви святаго Иліи, яже есть надъ ручаемъ, конець Пасынчѣ бесѣдѣ и Козарѣ; се бо бѣ сборная церки, мнози бо бѣша Варязи хрестеяни“. Другое извѣстіе занесено въ лѣтопись подъ 882 годомъ: „И убиша Аскольда и Дира, несоша на гору и погребоша и на горѣ, еже ся нынѣ зоветь Угорьское, кдѣ нынѣ Олъминъ дворъ; на той могилѣ поставилъ Олъма церковь святаго Николу, а Дирова могила за святою Ориною“.

Обращая теперь вниманіе на то, какое могла оказать вліяніе на постройку деревянныхъ церквей Византія, мы прежде всего

должны вспомнить, что не только въ IX-омъ вѣкѣ, но даже и раньше Византія имѣла свою вполнѣ развитую архитектуру каменную, деревянныхъ же церквей не знала вовсе, такъ что перенять типъ деревянныхъ церквей оттуда мы не могли. Обращая свой взглядъ на другихъ нашихъ сосѣдей, мы видимъ, что всего ближе въ этомъ случаѣ къ намъ стоятъ перкви въ Галичинѣ. Даже самый способъ постройки и тамъ и у насъ одинъ и тотъ же. Такъ что, если уже непремѣнно нужно найти у насъ откуда-нибудь заимствованіе, то приходится его искать тамъ, но, по нашему мнѣнію, здѣсь дѣло могло обойтись и безо всякаго заимствованія.

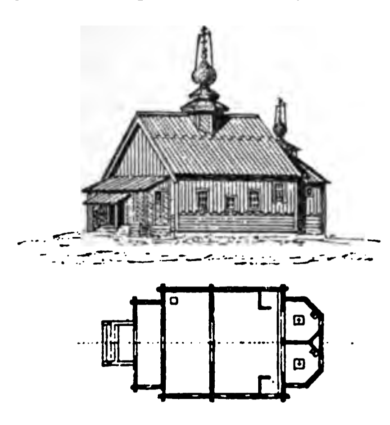


Рис. 132. Ц. села Титовскаго, Тверской губ.

Основаніемъ нашей деревянной церкви (рис. 132) остался тотъ же высокій, четыреугольный, по большей части, даже квадратный срубъ — „клѣть“ съ маленькимъ прирубомъ съ восточной стороны для алтаря и открытой галерейкой съ западной стороны. Церковь покрывалась двухскатной крышей, а галерейка—односкатной; на крышѣ ставился крестъ, а иногда и небольшая глава — маковица съ крестомъ. Про такой способъ постройки такъ и говорилось: поставить храмъ клѣтски, то-есть, на подобіе клѣти.

Болѣе развитой типъ подобныхъ церквей имѣетъ лѣстницу, или въ одинъ маршъ, идущую вдоль церкви и открытую съ боковъ, или же въ два марша, покрытую двухскатною крышей съ переламываніемъ. Лѣстницы эти снабжены перилами и имѣли площадки; входная площадка покрывалась односкатной, двухскатной, или четырехскатной крышей, или бочкой, и такъ же, какъ и въ хоромахъ, такой входъ назывался рундукомъ. Верхняя площадка лѣстницы съ боковъ иногда закрывалась досками съ маленькими окнами (забиралась въ столбы) и покрывалась особой двухскатною крышею, причемъ такой тамбуръ лежалъ обыкновенно на выпускныхъ бревнахъ.

Лѣстница эта вела въ большое помѣщеніе, называвшееся трапезной, гдѣ потолокъ иногда подпирался столбами, обдѣланными въ видѣ колоннъ. Вдоль всѣхъ стѣнъ трапезной тянулись лавки, а по срединѣ помѣщенія были иногда еще двѣ скамьи. Для образовъ на стѣнахъ устраивались полки. Все это помѣщеніе освѣща-

лось небольшими окнами съ сѣверной и съ южной сторонъ, причемъ, если съ каждой стороны было по три окна, то обыкновенно среднее было большое, а по бокамъ волоковыя, называвшіяся такъ потому, что они не затворялись, а задвигались, заволакивались. Потолокъ состоялъ изъ матицъ (балокъ), забранныхъ досками.

Въ этой трапезной, во время большихъ, особенно престольныхъ праздниковъ, болѣе зажиточные прихожане устраивали въ складчину пиръ для народа. Обычай этой „братчины" велся на Руси съ незапамятныхъ временъ,—о ней говорятъ наши лѣтописи. о ней поетъ и старинная русская пѣсня. Въ простые праздники здѣсь тоже устраивалась, между богослуженіемъ, трапеза, среди которой, подъ руководствомъ священника, какъ человѣка болѣе свѣдущаго и духовнаго, происходили бесѣды о дѣлахъ церковныхъ и общественныхъ.

Изъ трапезной былъ выходъ на особую галлерейку, съ которой священникъ кропилъ святой водой скотъ, пригоняемый крестьянами въ день св. Георгія.

При большомъ стеченіи народа, многіе, не помѣщаясь въ самой церкви, стояли въ трапезной и слѣдили за богослуженіемъ чрезъ нарочно продѣланныя для этого отверстія на высотѣ аршинъ двухъ отъ полу и длиною аршина въ два — два съ половиной, а высотою вершковъ въ десять. Отверстія эти имѣли всегда рѣшетку или слюдяную узорчатую раму, поднимаемую вверхъ.

Самая церковь дѣлалась выше трапезной (рис. 133). Иконостасъ ставился у стѣны, отдѣляющей алтарныя пристройки; около него дѣлалось два клироса, украшенныхъ рѣзьбою. Солея обыкновенно возвышалась на одну ступеньку, но иногда дѣлалась и въ уровень съ церковнымъ поломъ. Алтарь освѣщался однимъ большимъ окномъ и еще волоковымъ—около жертвенника, а иногда и только двумя волоковыми. Слѣдовъ отопленія въ старинныхъ церквахъ вообще не замѣтно.

Вокругъ церкви часто устраивались еще галлереи, называвшіяся „нищевиками". Онѣ помѣщались на высотѣ трехъ — четырехъ аршинъ отъ земли на выпускныхъ бревнахъ, или на особомъ срубѣ, или просто на столбахъ. Такія галлереи состояли изъ брусковаго скелета, забраннаго „прямью" или въ „косякъ", причемъ дѣлались маленькія отверстія, иногда довольно причудливаго очертанія, закрывающі[illegible] особыми затворами. Снизу это отверс-

должны вспомнить, что не только въ IX-омъ вѣкѣ, но даже и раньше Византія имѣла свою вполнѣ развитую архитектуру каменную, деревянныхъ же церквей не знала вовсе, такъ что перенять типъ деревянныхъ церквей оттуда мы не могли. Обращая свой взглядъ на другихъ нашихъ сосѣдей, мы видимъ, что всего ближе въ этомъ случаѣ къ намъ стоятъ церкви въ Галичинѣ. Даже самый способъ постройки и тамъ и у насъ одинъ и тотъ же. Такъ что, если уже непремѣнно нужно найти у насъ откуда-нибудь заимствованіе, то приходится его искать тамъ, но, по нашему мнѣнію, здѣсь дѣло могло обойтись и безо всякаго заимствованія.

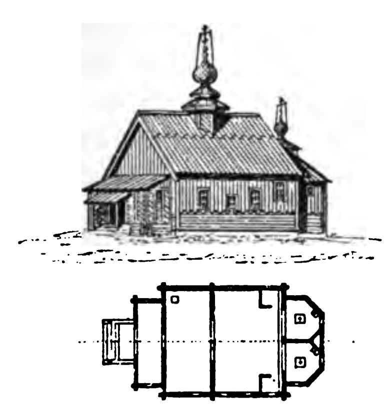


Рис. 132. Ц. села Титовскаго, Тверской губ.

Основаніемъ нашей деревянной церкви (рис. 132) остался тотъ же высокій, четыреугольный, по большей части, даже квадратный срубъ — „клѣть“ съ маленькимъ прирубомъ съ восточной стороны для алтаря и открытой галерейкой съ западной стороны. Церковь покрывалась двухскатной крышей, а галерейка—односкатной; на крышѣ ставился крестъ, а иногда и небольшая глава — маковица съ крестомъ. Про такой способъ постройки такъ и говорилось: поставить храмъ клѣтски, то-есть, на подобіе клѣти.

Болѣе развитой типъ подобныхъ церквей имѣетъ лѣстницу, или въ одинъ маршъ, идущую вдоль церкви и открытую съ боковъ, или же въ два марша, покрытую двухскатною крышей съ переламываніемъ. Лѣстницы эти снабжены перилами и имѣли площадки; входная площадка покрывалась односкатной, двухскатной, или четырехскатной крышей, или бочкой, и такъ же, какъ и въ хоромахъ, такой входъ назывался рундукомъ. Верхняя площадка лѣстницы съ боковъ иногда закрывалась досками съ маленькими окнами (забиралась въ столбы) и покрывалась особой двухскатною крышею, причемъ такой тамбуръ лежалъ обыкновенно на выпускныхъ бревнахъ.

Лѣстница эта вела въ большое помѣщеніе, называвшееся трапезной, гдѣ потолокъ иногда подпирался столбами, обдѣланными въ видѣ колоннъ. Вдоль всѣхъ стѣнъ трапезной тянулись лавки, а по срединѣ помѣщенія были иногда еще двѣ скамьи. Для образовъ на стѣнахъ устраивались полки. Все это помѣщеніе освѣща-

лось небольшими окнами съ сѣверной и съ южной сторонъ, причемъ, если съ каждой стороны было по три окна, то обыкновенно среднее было большое, а по бокамъ волоковыя, называвшіяся такъ потому, что они не затворялись, а задвигались, заволакивались. Потолокъ состоялъ изъ матицъ (балокъ), забранныхъ досками.

Въ этой трапезной, во время большихъ, особенно престольныхъ праздниковъ, болѣе зажиточные прихожане устраивали въ складчину пиръ для народа. Обычай этой „братчины“ велся на Руси съ незапамятныхъ временъ,—о ней говорятъ наши лѣтописи. о ней поетъ и старинная русская пѣсня. Въ простые праздники здѣсь тоже устраивалась, между богослуженіемъ, трапеза, среди которой, подъ руководствомъ священника, какъ человѣка болѣе свѣдущаго и духовнаго, происходили бесѣды о дѣлахъ церковныхъ и общественныхъ.

Изъ трапезной былъ выходъ на особую галлерейку, съ которой священникъ кропилъ святой водой скотъ, пригоняемый крестьянами въ день св. Георгія.

При большомъ стеченіи народа, многіе, не помѣщаясь въ самой церкви, стояли въ трапезной и слѣдили за богослуженіемъ чрезъ нарочно продѣланныя для этого отверстія на высотѣ аршинъ двухъ отъ полу и длиною аршина въ два — два съ половиной, а высотою вершковъ въ десять. Отверстія эти имѣли всегда рѣшетку или слюдяную узорчатую раму, поднимаемую вверхъ.

Самая церковь дѣлалась выше трапезной (рис. 133). Иконостасъ ставился у стѣны, отдѣляющей алтарныя пристройки; около него дѣлалось два клироса, украшенныхъ рѣзьбою. Солея обыкновенно возвышалась на одну ступеньку, но иногда дѣлалась и въ уровень съ церковнымъ поломъ. Алтарь освѣщался однимъ большимъ окномъ и еще волоковымъ—около жертвенника, а иногда и только двумя волоковыми. Слѣдовъ отопленія въ старинныхъ церквахъ вообще не замѣтно.

Вокругъ церкви часто устраивались еще галлереи, называвшіяся „нищевиками“. Онѣ помѣщались на высотѣ трехъ — четырехъ аршинъ отъ земли на выпускныхъ бревнахъ, или на особомъ срубѣ, или просто на столбахъ. Такія галлереи состояли изъ брусковаго скелета, забраннаго „прямью“ или въ „косякъ“, причемъ дѣлались маленькія отверстія, иногда довольно причудливаго очертанія, закрывающіяся изнутри особыми затворами. Снизу это отверс-

должны вспомнить, что не только въ IX-омъ вѣкѣ, но даже и раньше Византія имѣла свою вполнѣ развитую архитектуру каменную, деревянныхъ же церквей не знала вовсе, такъ что перенять типъ деревянныхъ церквей оттуда мы не могли. Обращая свой взглядъ на другихъ нашихъ сосѣдей, мы видимъ, что всего ближе въ этомъ случаѣ къ намъ стоятъ церкви въ Галичинѣ. Даже самый способъ постройки и тамъ и у насъ одинъ и тотъ же. Такъ что, если уже непремѣнно нужно найти у насъ откуда-нибудь заимствованіе, то приходится его искать тамъ, но, по нашему мнѣнію, здѣсь дѣло могло обойтись и безо всякаго заимствованія.

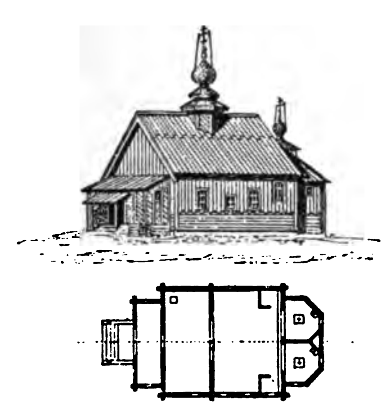


Рис. 132. Ц. села Титовскаго, Тверской губ.

Основаніемъ нашей деревянной церкви (рис. 132) остался тотъ же высокій, четыреугольный, по большей части, даже квадратный срубъ — „клѣть“ съ маленькимъ прирубомъ съ восточной стороны для алтаря и открытой галерейкой съ западной стороны. Церковь покрывалась двухскатной крышей, а галерейка—односкатной; на крышѣ ставился крестъ, а иногда и небольшая глава — маковица съ крестомъ. Про такой способъ постройки такъ и говорилось: поставить храмъ клѣтски, то-есть, на подобіе клѣти.

Болѣе развитой типъ подобныхъ церквей имѣетъ лѣстницу, или въ одинъ маршъ, идущую вдоль церкви и открытую съ боковъ, или же въ два марша, покрытую двухскатною крышей съ переламываніемъ. Лѣстницы эти снабжены перилами и имѣли площадки; входная площадка покрывалась односкатной, двухскатной, или четырехскатной крышей, или бочкой, и такъ же, какъ и въ хоромахъ, такой входъ назывался рундукомъ. Верхняя площадка лѣстницы съ боковъ иногда закрывалась досками съ маленькими окнами (забиралась въ столбы) и покрывалась особой двухскатною крышею, причемъ такой тамбуръ лежалъ обыкновенно на выпускныхъ бревнахъ.

Лѣстница эта вела въ большое помѣщеніе, называвшееся трапезной, гдѣ потолокъ иногда подпирался столбами, обдѣланными въ видѣ колоннъ. Вдоль всѣхъ стѣнъ трапезной тянулись лавки, а по срединѣ помѣщенія были иногда еще двѣ скамьи. Для образовъ на стѣнахъ устраивались полки. Все это помѣщеніе освѣща-

лось небольшими окнами съ сѣверной и съ южной сторонъ, причемъ, если съ каждой стороны было по три окна, то обыкновенно среднее было большое, а по бокамъ волоковыя, называвшіяся такъ потому, что они не затворялись, а задвигались, заволакивались. Потолокъ состоялъ изъ матицъ (балокъ), забранныхъ досками.

Въ этой трапезной, во время большихъ, особенно престольныхъ праздниковъ, болѣе зажиточные прихожане устраивали въ складчину пиръ для народа. Обычай этой „братчины" велся на Руси съ незапамятныхъ временъ,—о ней говорятъ наши лѣтописи. о ней поетъ и старинная русская пѣсня. Въ простые праздники здѣсь тоже устраивалась, между богослуженіемъ, трапеза, среди которой, подъ руководствомъ священника, какъ человѣка болѣе свѣдущаго и духовнаго, происходили бесѣды о дѣлахъ церковныхъ и общественныхъ.

Изъ трапезной былъ выходъ на особую галлерейку, съ которой священникъ кропилъ святой водой скотъ, пригоняемый крестьянами въ день св. Георгія.

При большомъ стеченіи народа, многіе, не помѣщаясь въ самой церкви, стояли въ трапезной и слѣдили за богослуженіемъ чрезъ нарочно продѣланныя для этого отверстія на высотѣ аршинъ двухъ отъ полу и длиною аршина въ два — два съ половиной, а высотою вершковъ въ десять. Отверстія эти имѣли всегда рѣшетку или слюдяную узорчатую раму, поднимаемую вверхъ.

Самая церковь дѣлалась выше трапезной (рис. 133). Иконостасъ ставился у стѣны, отдѣляющей алтарныя пристройки; около него дѣлалось два клироса, украшенныхъ рѣзьбою. Солея обыкновенно возвышалась на одну ступеньку, но иногда дѣлалась и въ уровень съ церковнымъ поломъ. Алтарь освѣщался однимъ большимъ окномъ и еще волоковымъ—около жертвенника, а иногда и только двумя волоковыми. Слѣдовъ отопленія въ старинныхъ церквахъ вообще не замѣтно.

Вокругъ церкви часто устраивались еще галлереи, называвшіяся „нищевиками". Онѣ помѣщались на высотѣ трехъ — четырехъ аршинъ отъ земли на выпускныхъ бревнахъ, или на особомъ срубѣ, или просто на столбахъ. Такія галлереи состояли изъ брусковаго скелета, забраннаго „прямью" или въ „косякъ", причемъ дѣлались маленькія отверстія, иногда довольно причудливаго очертанія, закрывающіяся изнутри особыми затворами. Снизу это отверс-

тіе ограничивалось горизонтальнымъ брускомъ, называемымъ „подлакотникомъ“, подъ которымъ устраивался родъ вырѣзного фронтончика. Съ южной стороны церкви, куда менѣе проникалъ рѣзкій вѣтеръ, галлерея дѣлалась совсѣмъ открытою, и тогда стойки обдѣлывались въ видѣ колонокъ. Внутри нищевика, вдоль стѣнъ, тянулись скамьи для отдыха молящихся.

Рис. 133. Ц. въ селѣ Курбышъ, Олонецкой губ.

Желая придать церкви особую красоту, старались возможно красивѣе раздѣлывать ея верхъ, какъ самую видную часть зданія. Для этого, вмѣсто обыкновенной небольшой главы - маковицы съ крестомъ, была выработана своеобразная полная глава. Съ этою цѣлью надъ кровлею храма срубалась небольшая клѣтка, вѣнцы которой отъ основанія къ серединѣ клѣтки увеличивались въ объемѣ, а затѣмъ отъ средины къ верху уменьшались, такъ что получалась ромбоидальная форма, извѣстная у плотниковъ подъ име-

немъ клина, отчего и самый верхъ храма, построенный такимъ образомъ, назывался клинчатымъ.

Вмѣсто такого пріема, иногда на основной клѣти храма ставились двѣ, или три клѣтки, одна другой меньше, въ видѣ пирамиды, отчего внутри храма получалось нѣчто въ родѣ квадратныхъ сводовъ. Такія клѣтки назывались четвериками, и самый способъ такого устройства обозначался выраженіемъ „ставить четверикъ на четверикѣ". При этомъ въ стѣнахъ каждаго четверика прорубались окна, чтó много усиливало освѣщеніе самаго храма. Снаружи, надъ верхнимъ, самымъ маленькимъ четверикомъ, для постановки главы, ставилась кресчатая бочка, надъ которой возвышался столбикъ-шейка съ маковицею и съ крестомъ. Такой верхъ храма назывался клѣтчатымъ.

Шатровое покрытіе представляло для строителей то преимущество, что оно освобождало отъ всякой строительной системы, такъ какъ шатеръ дѣлался весь бревенчатый, рубленый. Высота шатра достигала до 30 аршинъ, начинаясь отъ первыхъ вѣнцовъ откоса главнаго карниза, который дѣлался тоже рубленый, и этотъ откосъ его доходилъ до $3^1/_2$ аршинъ. Параллельно одной изъ плоскостей шатра, внутри его шли, въ видѣ ступеней, тонкіе кругляки (режи), по которымъ можно было проникать до самаго креста церкви.

Но имѣя такіе высокіе шатры, самыя церкви едва достигали десяти аршинъ высоты, такъ что вся внутренность шатра и почти половина церкви оставались совершенно непроизводительными. Такая странность объясняется скорѣе всего, съ одной стороны, желаніемъ придать грандіозность Божьему храму, а съ другой стороны—избѣжать во время холодовъ высокаго помѣщенія, въ которомъ было бы еще холоднѣе.

Обдѣлка церковныхъ дверей, особенно трапезной, была иногда весьма богата, при чемъ колонки и всѣ украшенія портала вырѣзывались въ самой колодѣ, которая вверху дѣлалась фронтономъ и богато расписывалась.

Окно, большею частію, состояло просто изъ колоды, при чемъ верхній брусъ ея какъ бы схватывалъ двѣ вертикальныя части и на концахъ имѣлъ рѣзьбу, въ родѣ карниза. Сверху дѣлался рѣзной надоконникъ. Иногда верхняя часть колоды обработывалась въ видѣ фронтона, который украшался до прихотливости.

Верхъ церкви покрывался чешуйчатымъ обиваніемъ

откосы же карнизовъ обшивались тесинами съ обломами; точно такъ же крылись и основанія шеекъ и главокъ въ родѣ зонтика. Украшенія эти можно разсмотрѣть и въ рисункахъ къ путешествію Олеарія. Вогнутая поверхность карниза иногда обшивалась досками съ раскрашеннымъ орнаментомъ, и верхній вѣнецъ его надъ обломами закрывался доской, украшенной рѣзьбою.

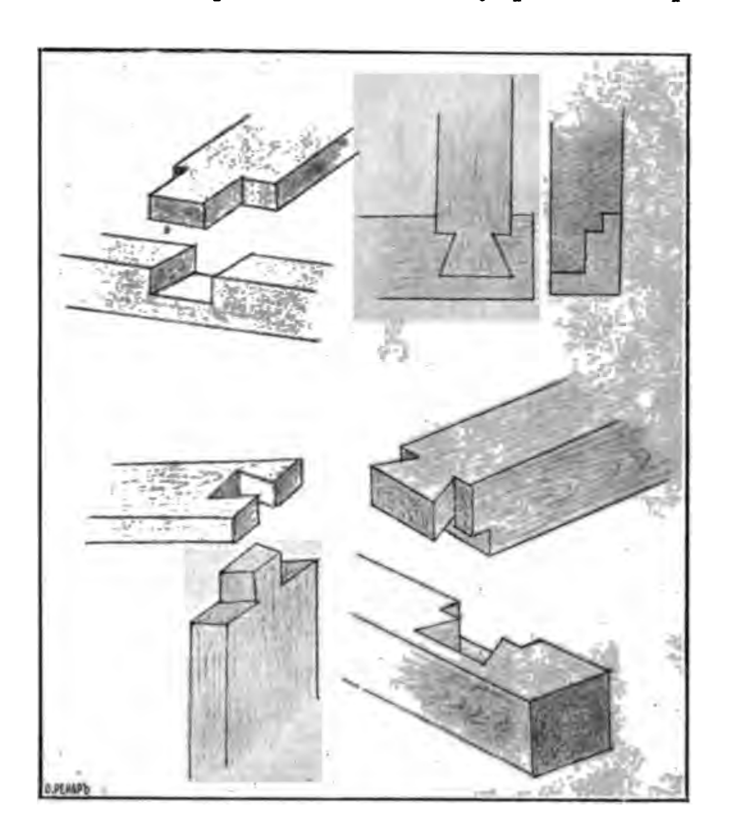


Рис. 134. Рубка въ лапу.

Рубка стѣнъ производилась „въ шапъ", или въ лапу (рис. 134), причемъ внутреннія церковныя стѣны обтесывались гладко, „выскабливались въ ласъ", а въ углахъ закруглялись. Обыкновенно, срубы дѣлались въ сосѣднемъ лѣсу и оттуда, уже готовые, привозились и ставились на заранѣе освященномъ мѣстѣ, прямо „на пошвѣ", безъ фундамента, вслѣдствіе чего часто происходила неравномѣрная осадка, и церкви искривлялись.

Этотъ типъ церквей особенно распространенъ въ сѣверной полосѣ Россіи и доходитъ до Олонецкой губерніи и Уральскихъ горъ, слѣдовательно, проходитъ по всему пространству

новгородской колонизаціи; какъ на примѣры его можно указать на церковь св. Варвары въ Псковѣ, на Никольскую церковь с. Глоткова, близь Юрьева, на церковь Рождества Богородицы, на Колодозерскомъ погостѣ, Олонецкой губерніи (рис. 135), на церковь св. Петра, въ Плесѣ, и другія.

На ряду съ этимъ типомъ и въ тѣхъ же мѣстахъ попадаются церкви, рубленныя кругло (рис. 136), т.-е. представляющія въ своемъ планѣ какой-нибудь многоугольникъ. Въ плотничьемъ дѣлѣ это говорилось рубить на шесть, на восемь, на двѣнадцать, а

Рис. 135. Ц. Рождества Пресв. Богородицы, на Колодозерскомъ погостѣ, Олонец. губ.

иногда и болѣе угловъ. Такая форма давала возможность сдѣлать церковь обширнѣе. Понятно, она требовала шатроваго покрытія на столько же граней, на сколькихъ углахъ было основаніе.

По плану, такія церкви образуютъ собою уже не три прямоугольника, а три многогранника, или одинъ многогранникъ и два прямоугольника. Въ послѣднемъ случаѣ обыкновенно эти прямоугольники, т.-е. западная и восточная части церкви крыты бочкою, или двухскатною крышею, а главная, многогранная часть—шатромъ.

Высота такихъ многогранныхъ церквей съ шатромъ, особенно

большихъ соборныхъ храмовъ, достигала до двадцати и даже до тридцати пяти саженъ, что̀ уже почти равняется московскому Ивану Великому.

Рис. 136. Ц. Владимірской Богоматери, на Бѣлослудскомъ погостѣ, Вологодской губ.

Какъ на примѣры такихъ храмовъ, укажемъ на церковь Іоанна Богослова на рѣкѣ Ишмѣ, близь г. Ростова, на церковь села Борзецова, Московской губерніи, на церковь въ селѣ Кременскомъ, Медынскаго уѣзда, Калужской губерніи, церковь въ селѣ Высокомъ, Боровскаго уѣзда, той же губерніи, церковь Успенія въ городѣ Опочкѣ, Псковской губерніи, церкви села Михѣева и села Стахнова, Тверс-

кой губерніи и другіе. Но особенно такія церкви распространены на сѣверѣ, какъ напримѣръ, въ Олонецкой губерніи, на погостахъ Колодозерскомъ, Кондужскомъ, Деревяницкомъ и другихъ.

Рис. 137. Изображеніе изъ Путешествія Польмквиста 1674 г., озаглавленное „Micholskij Monaster".

Но обширные, особенно соборные храмы не могли довольствоваться помѣщеніемъ, какое доставляли разсмотрѣнные нами типы храмовъ, и въ этомъ случаѣ явилось, такъ сказать, наслоеніе вокругъ основной и болѣе обширной формы другихъ такихъ же придѣльныхъ формъ. Такъ образовался типъ многоглаваго кресчатаго храма. Такого типа была, вѣроятно, и древнѣйшая Софія Новгородская, построенная изъ дубоваго лѣса и имѣвшая тринадцать главъ. Интересный, хотя нѣсколько фантастичный типъ деревянной церкви даетъ намъ, подъ заглавіемъ „Micholskij Monaster", недавно изданное путешествіе Пальмквиста 1674 г. (рис. 137).

Всѣ эти типы церквей распространены преимущественно на сѣверѣ Россіи; югъ же выработалъ себѣ, хотя и сходныя съ этимъ, но всетаки нѣсколько видоизмѣненные типы. По ихъ планамъ, мы можемъ раздѣлить ихъ на три категоріи: церкви первой категоріи состоятъ изъ трехъ, или четырехъ восьмиугольныхъ срубовъ, соединенныхъ по направленію отъ востока къ западу; второй — изъ трехъ рядовъ такихъ срубовъ, соединенныхъ вмѣстѣ и третьей — представляютъ собою форму креста.

По внѣшнему виду ихъ можно раздѣлить на одноглавыя, трехглавыя и многоглавыя.

Первый типъ имѣетъ такое расположеніе: съ западной стороны находится небольшой притворъ, или паперть, преимущественно прямоугольной формы, или же просто открытое крыльцо. Далѣе идетъ восьмиугольный срубъ, называемый „бабникомъ", или „женочникомъ", гдѣ дѣйствительно во время богослуженія помѣщались однѣ только женщины. Здѣсь же ставили и покойниковъ, во время отпѣванія, а послѣ отпѣванія устраивали по нимъ поминки, въ виду чего разставляли здѣсь столы и скамейки. Позднѣе для этой цѣли придѣлывали иногда къ „бабнику" особыя пристройки. Изъ „бабника" вела широкая арка въ другой восьмигранникъ, именовавшійся „мужичникомъ", гдѣ помѣщались исключительно мужчины, входившіе сюда съ сѣвернагѡ, или съ южнаго крылецъ, или же съ притворовъ. Въ этомъ помѣщеніи иногда стояли столбы, поддерживающіе потолокъ и верхніе, меньшіе восьмерики, возвышающіеся надъ церковью. Къ этому главному помѣщенію примыкалъ третій восьмиугольный срубъ, гдѣ помѣщался алтарь. Между двумя послѣдними срубами ставился иконостасъ съ „намѣстными образами", царскими и діаконскими дверями. Солея и амвонъ иногда возвышались на одну или на двѣ ступени, иногда же дѣлались вровень съ поломъ всей церкви. Клиросы ставились вдалекѣ отъ иконостаса. Вдоль внутреннихъ стѣнъ мужичника, бабника и паперти устраивались лавки для отдыха молящихся. Такія церкви были одноглавыми.

Церкви второго типа отличаются отъ первыхъ тѣмъ, что здѣсь каждый изъ трехъ срубовъ обдѣланъ одинаково въ формѣ башенъ, и только срубы средней части церкви дѣлались нѣсколько выше и шире срубовъ боковыхъ башенъ Во всѣхъ подобныхъ церквахъ мы видимъ, что онѣ не только по планамъ, но и по фасадамъ раздѣляются на три какъ бы самостоятельныхъ части, а каждая

Рис. 138. Ц. во имя Сошествія Св. Духа, въ Якобштадтѣ.

изъ частей представляетъ собою цѣлый рядъ поднимающихся восьмиугольныхъ срубиковъ. Эти церкви имѣли три главы.

Наконецъ, въ церквахъ третьяго типа—пятиглавыхъ, не только форма отдѣльныхъ частей, но и самая обработка ихъ точно такая же, какъ и въ трехглавыхъ. Общій видъ ихъ представляетъ собою пять башенъ, расположенныхъ по крестообразному плану (рис. 138). Подобныя церкви рѣдко состоятъ изъ самостоятельныхъ восьмиугольныхъ срубовъ, идущихъ съ самого основанія церкви; большею частію онѣ состоятъ изъ двухъ продольныхъ срубовъ, пересѣкающихся посрединѣ; въ пересѣченіи срубовъ высится центральная башня церкви, а на выступающихъ частяхъ срубовъ возвышаются четыре башни меньшихъ размѣровъ.

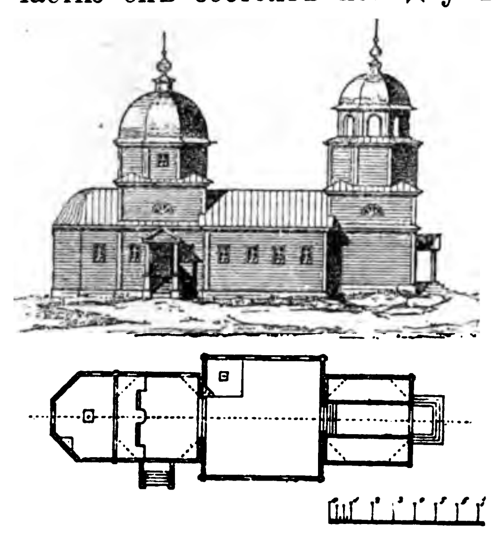


Рис. 139. Ц. села Ахматова, Тверской губ.

Но одновременно съ этими церквами, созданными по своеобразному типу, встрѣчаются среди деревянныхъ церквей такія, которыя представляютъ собою явное подражаніе каменнымъ, и о которыхъ говорилось, что онѣ выстроены „на каменное дѣло" (рис. 139). Онѣ представляютъ собою обширную клѣть, на четырехскатной кровлѣ которой поставлены пять главъ. Абсиды, обыкновенно въ числѣ трехъ, сдѣланы по греческому прототипу, въ видѣ половины восьми или шестигранника. Вмѣсто подсводныхъ пространствъ каменныхъ храмовъ, здѣсь являются набитые снаружи кивотики, а вмѣсто каменной главы—подобіе ея, въ видѣ фальшивой главки, нисколько не освѣщающей внутренности церкви, а сдѣлавшейся только декоративнымъ мотивомъ.

XXVII.

Съ созданіемъ независимаго и прочнаго Московскаго государства, не только сбросившаго съ себя гнетущія цѣпи татарскаго владычества, но и покорившаго своей власти нѣкогда страшныя Татарскія царства, тотчасъ же воскресъ и русскій народный духъ; во всѣхъ направленіяхъ почувствовалась самобытность, а съ нею и пробужденіе народнаго творчества. Такъ бываетъ вездѣ и всегда.

Дѣйствіе всякаго освобожденія отъ иноземнаго, или отъ внутренняго гнета тѣмъ и выражается, что народъ начинаетъ жить своимъ умомъ и сознаніемъ своихъ собственныхъ задачъ въ исторіи

Рис. 140. Ц. въ с. Коломенскомъ. По Мартынову.

и въ жизни. Въ искусствѣ сознаніе это, какъ мы уже говорили, сказывается тѣмъ, что народъ обращается къ разработкѣ своихъ собственныхъ, уже раньше имъ выработанныхъ формъ. Для Русскаго народа такими формами были пріемы деревянной архитектуры, и теперь онъ, воздвигая каменныя сооруженія, не хотѣлъ

уже, какъ раньше, довольствоваться подражаніемъ иноземнымъ образцамъ, а сталъ и въ каменномъ зодчествѣ разработывать свои исконные деревянные мотивы.

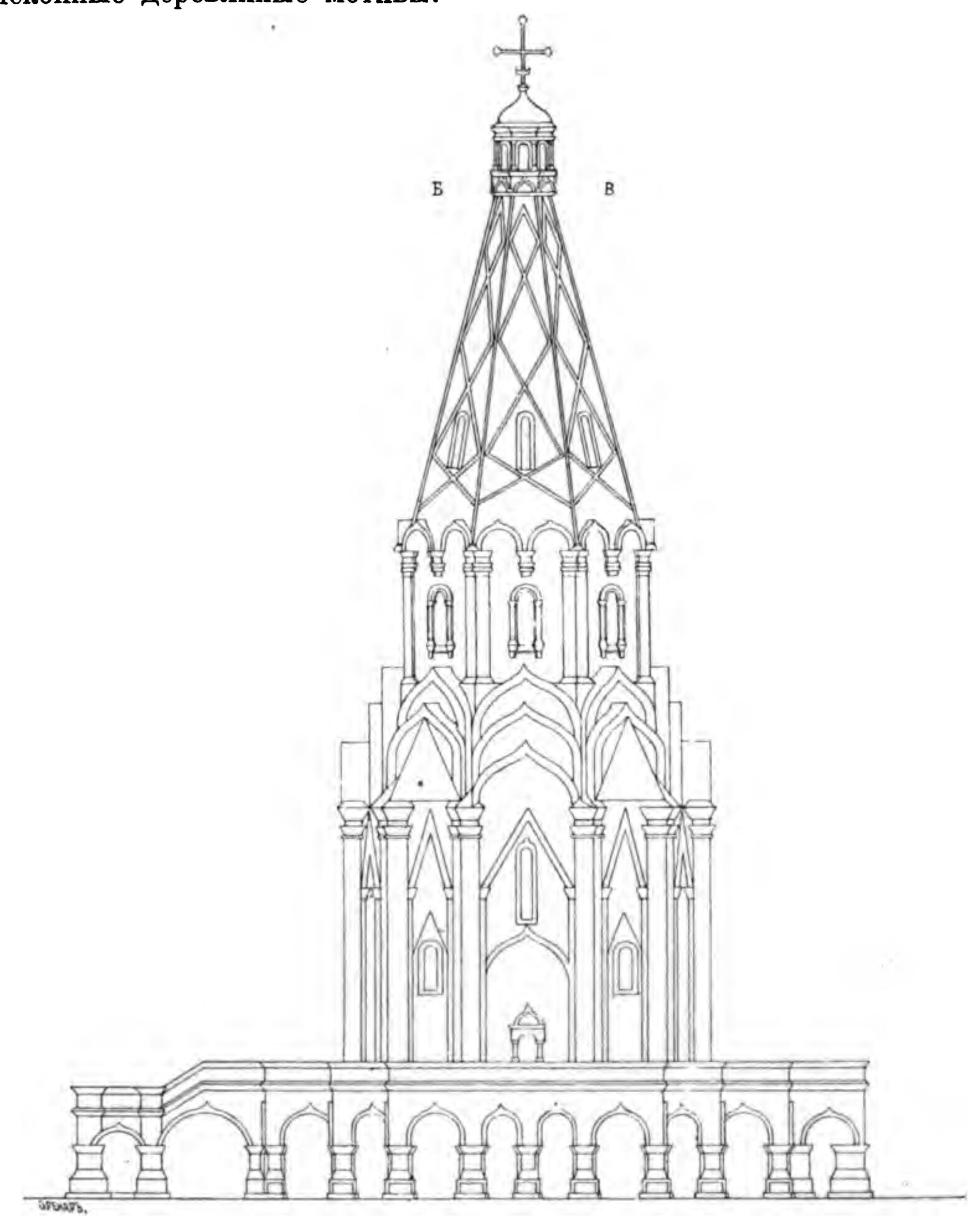


Рис. 141. Ц. въ с. Коломенскомъ. По Шохину.

Начнемъ обзоръ такихъ памятниковъ съ церкви Вознесенія въ селѣ Коломенскомъ, близь Москвы (рис. 140 и 141). Она построена въ 1532 году. По этому случаю лѣтописецъ отмѣтилъ, что она

„весьма чудна высотою, и красотою, и свѣтлостію,—такова не бывала прежде сего на Руси“.

Планъ этой церкви совсѣмъ иной, чѣмъ планъ церквей византійскаго типа. Онъ не имѣетъ внутреннихъ столбовъ и представляетъ собою равноконечный крестъ, состоящій изъ двѣнадцати стѣнокъ, которыя вверху, при помощи кокошниковъ переходятъ въ восьмигранникъ и образуютъ барабанъ съ окнами, оканчивающійся тоже кокошниками, по два на каждой грани. Надъ кокошникомъ поднимается высокій восьмигранный каменный шатеръ съ небольшой башенкой наверху, оканчивающейся невысокой крышей и равноконечнымъ крестомъ. Въ общемъ церковь эта имѣетъ видъ башни. Она стоитъ на подклѣти и со всѣхъ сторонъ окружена галлереей изъ каменныхъ арочекъ и широко и свободно раскинутыми тремя крыльцами. Верхняя часть галлереи сравнительно поздняя.

На восточной сторонѣ, у стѣны алтаря поставлено каменное сѣдалище съ каменнымъ же кокошникомъ наверху, украшеннымъ россійскимъ гербомъ. Галлерея въ этомъ мѣстѣ образуетъ деревянное возвышеніе, въ видѣ бочки. Первоначально же, когда галлереи не было, сѣдалище это было открыто.

Какъ мы видимъ, самый планъ церкви, постановка ея на подклѣти, галлерея вокругъ храма, крыльца—все это цѣликомъ взято съ разсмотрѣнныхъ нами выше деревянныхъ церквей; мало того, и самое покрытіе церкви, лопатки по угламъ и многія другія детали несомнѣнно имѣютъ то же самое происхожденіе, хотя въ карнизахъ и въ капителяхъ сказывается итальянское вліяніе.

Рядомъ съ селомъ Коломенскимъ расположено село Дьяково, въ которомъ находится тоже интересная для насъ церковь во имя Усѣкновенія главы Іоанна Предтечи, построенная почти одновременно съ предшествующею церковью, а именно въ 1529 году, но планъ ея много сложнѣе той и совсѣмъ въ иномъ родѣ.

Здѣсь (рис. 142) мы имѣемъ въ серединѣ восьмигранникъ съ четырьмя башнями по угламъ. Башни эти соединяются между собою наружными стѣнами такъ, что между ними образуются три галлерейки. Каждая галлерея имѣетъ посрединѣ входъ, а по бокамъ дверей открытые пролеты въ родѣ оконъ. Средняя башня заканчивается съ востока полукруглымъ выступомъ алтаря. Въ каждой изъ угловыхъ башенъ устроено по придѣлу, и одинъ придѣлъ—надъ глав-

нымъ входомъ, подъ колокольней. Послѣдній, также какъ и сама звоница, хотя и древнія постройки, но всетаки несовременныя самому храму. Возлѣ звоницы, прежде было два полукруглыхъ кокошника, на которыхъ стояло по главкѣ; основанія этихъ главокъ видны подъ крышей и теперь. Внутренность церкви не имѣетъ никакой особенной отдѣлки; стѣны ея, такъ же какъ и Коломенской, выбѣлены; но снаружи онѣ расписаны красками. Средняя

Рис. 142. Церковь въ с. Дьяковѣ.

башня, какъ мы сказали, сильно возвышается надъ угловыми и имѣетъ видъ восьмигранника, заканчивающагося карнизомъ, на которомъ стоятъ два ряда кокошниковъ, или, вѣрнѣе, рядъ кокошниковъ и рядъ фронтоновъ, упирающихся въ другой рядъ промежуточныхъ небольшихъ кокошниковъ. Внутри сдѣланъ переходъ при помощи арочнаго карниза, который съуживаетъ всю башню и подготовляетъ основаніе для болѣе узкой шеи главы. Переходъ этотъ заимствованъ изъ средневѣковой крѣпостной архитектуры и занесенъ къ намъ итальянцами которые примѣняли его во многихъ мѣстахъ въ Московскомъ Кремлѣ и въ Китай-городѣ.

Русскіе же мастера воспользовались имъ и остроумно примѣнили внутри то, что̀ у итальянцевъ было снаружи. Надъ кокошниками идетъ второй меньшій восьмигранникъ, украшенный квадратными углубленіями. На каждомъ углѣ этого восьмигранника стоитъ по полукруглому выступу съ нишей внутри; выступы эти примыкаютъ къ круглому цилиндру, который сверху заканчивается сильнымъ карнизомъ съ невысокой главкой, имѣющей острое подвышеніе, на которомъ помѣщено яблоко съ крестомъ. Угловыя башни тоже состоятъ изъ двухъ восьмигранниковъ: нижняго побольше и верхняго поменьше. Между ними идутъ три ряда кокошниковъ, имѣющихъ видъ фронтоновъ. Верхніе восьмигранники образуютъ шеи главъ съ лопатками по угламъ; они заканчиваются карнизами и покрыты небольшими главами съ заостреніями въ серединѣ, на которыхъ помѣщаются яблоки съ крестами. Подклѣта эта церковь не имѣетъ, хотя этого слѣдовало бы ожидать въ виду общаго сходства съ деревянными церквами, гдѣ подклѣтъ составляетъ всегда, какъ замѣтилъ Н. В. Султановъ, „непремѣнную принадлежность".

Такимъ образомъ, и планъ, и фасадъ этой церкви тоже несомнѣнно ведутъ свое начало отъ нашихъ башенныхъ деревянныхъ церквей, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, представляютъ нѣкоторыя формы крайне оригинальныя, какъ напримѣръ, шею средней главы и ея покрытіе.

Образуя и сама вполнѣ своеобразную группу, Дьяковская церковь послужила прототипомъ для памятника еще болѣе своеобразнаго, который, по всей справедливости, можетъ считаться главнѣйшимъ, типичнымъ и славнымъ представителемъ нашей церковной архитектуры,—для Покровскаго собора въ Москвѣ, извѣстнаго болѣе подъ именемъ храма Василія Блаженнаго (рис. 143 и 144).

Въ виду такого важнаго значенія этого памятника, мы позволимъ себѣ остановиться на немъ нѣсколько долѣе.

„Западные путешественники и ученые изслѣдователи исторіи зодчества, говоритъ И. Е. Забѣлинъ, очень чуткіе относительно всякой самобытности и оригинальности, давно уже оцѣнили по достоинству этотъ замѣчательный памятникъ русскаго художества. Храмъ дѣйствительно производитъ впечатлѣніе особаго дива и тѣмъ въ большей степени, что вовсе не согласуется съ установленными понятіями объ архитектурныхъ формахъ, какими обыкновенно воспи-

тывается и развивается эстетически-образованный глазъ: все въ немъ чудно, странно и на первый взглядъ не совсѣмъ понятно“.

Одинъ изъ нѣмецкихъ путешественниковъ, пріѣзжавшій въ Россію въ 1840—1841 годахъ, Блазіусъ, говоритъ, что храмъ Василія Блаженнаго самый диковинный изъ всѣхъ, находя-

Рис. 143. Покровскій соборъ въ Москвѣ. По Шохину.

щихся въ Россіи, что для русскаго зодчества онъ имѣетъ почти такое же значеніе, какъ Кельнскій соборъ — для древне-германскаго. „Всѣ путешественники, замѣчаетъ онъ, прямо или не прямо, но въ одинъ голосъ заявляютъ, что церковь производитъ впечатлѣніе изумительное, поражающее европейскую мысль. И это очень естественно заключаетъ онъ:—когда я самъ въ первый разъ неожиданно увидалъ это чудище, то никакъ не могъ опомниться и понять, чтò это такое, колоссальное растеніе, группа крутыхъ

Рис. 144. Покровскій соборъ въ Москвѣ.

скалъ, или зданіе?... Разсмотрѣвши, что дѣйствительно это церковь, и тутъ ничего не понимаешь, не видишь, сколько сторонъ у зданія, гдѣ его лицо—фасадъ, сколько всѣхъ башенъ стоитъ въ этой группѣ?“

Присмотрѣвшись къ страннымъ, своеобразнымъ формамъ постройки и замѣтивъ во второмъ ярусѣ нѣкоторую симметрію въ расположеніи частей, Блазіусъ все еще думалъ, что это настоящій лабиринтъ. „Только взобравшись на верхъ, говоритъ онъ, начинаешь мало-по-малу понимать, что всѣ части храма расположены симметрично, что четыре большихъ башни стоятъ вокругъ средняго, главнаго зданія правильно, соотвѣтственно странамъ свѣта, на востокъ и западъ, на сѣверъ и югъ; что въ ихъ промежуткахъ расположены меньшія башни; что четыре пирамидальныхъ башенки на западной сторонѣ точно также размѣщены симметрично и покрываютъ крылечные входы“. Вообще чертежъ второго яруса, по его мнѣнію, достаточно уже обнаруживаетъ, что всѣ первоначальныя представленія о недостаткѣ симметріи и порядка въ расположеніи частей оказываются преждевременными и напрасными.

Послѣ подробнаго осмотра всей постройки, онъ убѣдился, наконецъ, что это не одинъ храмъ, а цѣлое собраніе церквей, цѣлая группа ихъ, въ которой и все вмѣстѣ, и каждая часть въ отдѣльности представляютъ нѣчто цѣлое. „Вмѣсто запутаннаго, нестройнаго лабиринта, заключаетъ онъ,—это ультра-національное архитектурное произведеніе являетъ полный смысла образцовый порядокъ и правильность“. Но, признавъ во всемъ строгую цѣлесообразность и порядокъ, Блазіусъ, тѣмъ не менѣе, удивляется странности замысла такой постройки. „Еслибы кто захотѣлъ, говоритъ онъ, точно опредѣлить всѣ эти формы украшеній и ихъ сочетанія, то пришлось бы составлять новую терминологію, потому что ни одинъ родъ обозначенія, заимствованный отъ извѣстнаго и разнороднаго архитектурнаго стиля, здѣсь не приложимъ“. Но вся причудливость строительной уборки, по его мнѣнію, можетъ еще быть оправдана строительнымъ же замысломъ, но онъ не находитъ уже никакого смысла въ пестрой, яркой и нелѣпой, по его словамъ, раскраскѣ зданія снаружи и внутри. „Этою непостижимо нелѣпою живописью, говоритъ онъ, именно запачканы всѣ стѣны и внутри и снаружи. Въ этихъ вьющихся растеніяхъ, съ листьями, цвѣтами и плодами, выползающихъ изъ безобразныхъ цвѣточныхъ горшковъ, кто найдетъ смыслъ и вкусъ, у того, говоря по доброй

совѣсти, должно отрицать и то и другое". Только на нѣкоторомъ разстояніи, когда всѣ краски превращаются воздушною перспективою въ одинъ общій тонъ, и всѣ пестрыя, курчавыя и безпокойныя формы зданія сливаются въ одно гармоническое цѣлое, тогда только храмъ является въ своемъ чистомъ, идеальномъ видѣ". Это послѣднее, очень выгодное впечатлѣніе Блазіусъ объясняетъ особенно тѣмъ, что всѣ отдѣльные храмы въ группѣ отлично размѣщены между собою, какъ по отношенію къ своему объему, такъ и по отношенію къ вышинѣ. Система уменьшенія храмовъ одного передъ другимъ выражается, по его словамъ, въ трехъ ярусахъ, или въ трехъ доляхъ, которыя своимъ стройнымъ расположеніемъ подчиняютъ всѣ части одной общей мысли и всѣ различныя формы—тому стройному единству, въ которомъ пропадаетъ курчавая пестрота единичнаго.

Таково впечатлѣніе, произведенное нашимъ храмомъ на нѣмецкаго путешественника.

„Какъ изобразить это зданіе, самое непостижимое и чудное, какое только можетъ произвести воображеніе человѣка!.. восклицаетъ другой путешественникъ, французскій виконтъ Дарленкуръ, обозрѣвавшій храмъ почти въ одинъ годъ съ Блазіусомъ. Въ самой пестротѣ азіятскаго памятника, продолжаетъ онъ, проявляется безпримѣрное богатство изобрѣтенія и свобода идей. Надъ его луковичными куполами, похожими то на слѣпленіе сталактитовъ, то на мозаику изъ самоцвѣтныхъ камней, возвышается пирамидальный шпиль, оканчивающійся золотымъ шаромъ: тамъ группируется безъ порядка и плана масса маленькихъ портиковъ индѣйскихъ, кіосковъ китайскихъ, колонокъ греческихъ и пристроекъ византійскихъ. Все это вмѣстѣ можно бы почесть произведеніемъ варварскимъ, если бы искусство не было такъ расточено щедрою рукою."

Путешественники, видѣвшіе храмъ въ первые годы XVII-го столѣтія, т. е. спустя лѣтъ пятьдесятъ послѣ его сооруженія, отмѣчаютъ нѣкоторыя подробности именно о его главахъ. Вообще они говорятъ, что храмъ „чрезвычайно красивъ, выстроенъ съ очень многостороннимъ искусствомъ всякаго рода и вида, что его верхи покрыты листовою мѣдью, свѣтлыми, блестящими листами, и притомъ такъ искусно и разнообразно, что только дивишься".

„Церковь Іерусалимская въ Москвѣ, говоритъ путешественникъ 1669 года, голландецъ Стрюйсъ, безспорно прекраснѣе

всѣхъ прочихъ. Хотя и полагаютъ, что она построена по образцу храма Соломонова, но я не видывалъ ничего ей подобнаго, ни равнаго."

Иностранные путешественники XVII-го вѣка большею частію называли Храмъ Василія Блаженнаго Іерусалимомъ, говоря, что такъ онъ прозывался въ то время и въ народѣ, вѣроятно, какъ думаетъ И. Е. Забѣлинъ, потому, что въ концѣ XVI-го и въ XVII-омъ столѣтіяхъ туда совершался крестный ходъ въ Недѣлю Вай съ извѣстнымъ „шествіемъ на осляти", изображавшимъ входъ Господень въ Іерусалимъ. Упоминаніе же о храмѣ Соломоновомъ служитъ еще новымъ свидѣтельствомъ о томъ впечатлѣніи, какое храмъ этотъ производилъ на современниковъ. Восхищаясь имъ, они невольно переносились мечтами къ чудесамъ библейскаго зодчества.

Тѣ же иностранцы (Олеарій, Таннеръ) разсказываютъ преданіе, что строитель храма, какъ только окончилъ зданіе, по приказанію тирана (Ивана Грознаго), былъ ослѣпленъ съ тою цѣлью, чтобы не могъ выстроить гдѣ либо другой подобной церкви. Конечно, это было не болѣе, какъ басня, подобная другимъ такимъ же баснямъ, какъ о строителѣ собора св. Марка въ Венеціи, но она, въ свою очередь, еще разъ обнаруживаетъ все то же удивленіе передъ своеобразною красотой памятника.

Русскіе лѣтописцы, современники постройки собора, говорятъ про него, что „поставленъ былъ храмъ каменный преудивленъ, различными образцы и многими переводы, на одномъ основаніи девять престоловъ".

Такимъ образомъ сами Русскіе тоже дивились постройкѣ, но дивились совсѣмъ иначе. Слово „переводъ", какъ мы уже знаемъ, означало снимокъ, точную копію съ какого либо образца. Такъ что храмъ этотъ представлялся имъ группою копій съ нѣсколькихъ храмовъ, уже существовавшихъ въ то время. Онъ казался имъ „преудивленнымъ" именно только въ своей группѣ, составленной изъ девяти особыхъ храмовъ, воздвигнутыхъ на одномъ основаніи.

Теперь, благодаря недавно окончившимся, необыкновенно удачнымъ разысканіямъ І. Кузнецова, и самая исторія построенія Покровскаго собора выяснилась.

Возвратившись, по взятіи Казани, въ Москву, царь Иванъ Васильевичъ Грозный имѣлъ совѣщаніе съ митрополитомъ

Макаріемъ и остальными святителями, повѣдалъ имъ свой обѣтъ: „еже въ кая времена и въ котораго святаго день памяти многія великія дѣла и побѣды быша на Татаръ і взятіе града Казани и котораго мѣсяца дни число настоящаго святаго,—и въ тѣхъ святыхъ имена поставити церкви". И вскорѣ, во исполненіе этого обѣта, онъ поставилъ „церкви древяные седмь престоловъ, иже быти окрестъ осмаго болшаго церкви каменныя близь мосту Фроловскихъ воротъ надо рвомъ." Такимъ образомъ, первоначально поставленная „обѣтная во взятіе Казанское церковь" представляла изъ себя не девятиверховый каменный храмъ, а восемь совершенно отдѣльныхъ одна отъ другой церквей—семь деревянныхъ, окружавшихъ восьмую, большую, каменную. Но затѣмъ „дарова ему (царю) Богъ дву мастеровъ русскихъ, по реклу Постника и Барну, и быша премудріи і удобни таковому чюдному дѣлу". Тогда царь „по совѣту святительску повелѣ имъ здати „церкви каменны завѣтныя *) восемь престоловъ", такъ какъ и въ ранѣе поставленныхъ обѣтныхъ церквахъ было только восемь престоловъ; но мастеры устроили ихъ девять, „не якоже повелѣно было, но яко по Бозѣ разумъ даровася имъ въ размѣреніи основанія", другими словами, руководясь собственнымъ планомъ. Престолы въ этомъ соборѣ предположено было устроить: средній—во имя Покрова, придѣльные, кругомъ Покрова—во имя Святой Троицы, Входа Господня въ Іерусалимъ, святыхъ мучениковъ Кипріана и Іустиніи, святыхъ патріарховъ александрійскихъ: Александра, Іоанна и Павла, преподобнаго Александра Свирскаго, святого Григорія, просвѣтителя Великія Арменіи, и преподобнаго Варлаама Хутынскаго; прибавленному же мастерами восьмому придѣльному, а въ общемъ счетѣ девятому „тогда имя не нарековася, но его же имя Богъ изволитъ". Стройка началась и когда была „воздѣлана отъ земли яко мало менѣе сажени", то сюда принесенъ былъ доставленный въ то время изъ Вятки въ Москву чудотворный образъ святого Николая Великорѣцкаго, и „тогда ту содѣвашася много чудесъ отъ того образа", вслѣдствіе чего царь и митрополитъ рѣшили „безоименитый храмъ, иже противу южныхъ вратъ большія церкви", наречь, и „нарекли во имя святаго Ни-

*) Завѣтными назывались каменныя церкви, строившіяся вмѣсто деревянныхъ обѣтныхъ, т.-е. выстроенныхъ по-обѣту.

колы, яко самому святому Николѣ уготовавшу храмъ той". Съ Великорѣцкой иконы была списана для новонареченнаго Никольскаго придѣла копія, „во едину мѣру" съ подлинникомъ, а такъ какъ поставить эту копію въ придѣлъ было еще нельзя,—онъ еще строился, то царь тутъ же, „близъ основанныя каменныя церкви, поставилъ церковь древяну во имя Николы на время, дондеже свершится каменная церковь і съ прочими престолы", и здѣсь пока поставилъ вновь написанную икону.

Рис. 145. Покровскій соборъ въ Москвѣ. По книгѣ: „Избраніе на царство Михаила Θеодоровича".

На своемъ вѣку Покровскій соборъ претерпѣлъ много значительныхъ перемѣнъ. Сравнивая его настоящій видъ съ древнимъ изображеніемъ его, 1634 года, у Олеарія и съ рисункомъ, находящимся въ книгѣ: „Избраніе на царство Михаила Θеодоровича" (рис. 145), мы замѣчаемъ, что средній шатеръ былъ окруженъ тогда маленькими главками, которыхъ теперь не существуетъ; галлерея была не каменная, а деревянная; впереди справа стоялъ небольшой придѣлъ, въ видѣ круглой башенки съ полукруглыми пристройками, очень напоминающими собою отдѣлку средней главы Дьяковской церкви.

четыре угловыхъ башни тоже значительно измѣнены въ своихъ верхнихъ частяхъ. Крыльца шатровъ не имѣли.

Но, кромѣ того, мы имѣемъ лѣтописныя данныя о пристройкѣ двухъ придѣловъ во имя: Василія Блаженнаго, при царѣ Ѳеодорѣ Ивановичѣ, и Рождества Богородицы, въ 1680 году.

Крытъ соборъ раньше былъ черепицею, которая только въ 1772 году замѣнена была желѣзомъ. Главы не были раскрашены, а, какъ мы раньше уже видѣли, были покрыты „свѣтлыми, блестящими листами, т.-е. бѣлымъ нѣмецкимъ желѣзомъ и вылужены— это было сдѣлано тоже при царѣ Ѳеодорѣ Ивановичѣ. Средній шатеръ былъ отдѣланъ разноцвѣтными изразцами съ такими же шарами, найденными во время производящейся въ настоящее время реставраціи (рис. 146 и 147) и замѣненными впослѣдствіи простою раскраскою по желѣзу, выступающіе же изъ поверхности шары были при этомъ безжалостно сбиты, за исключеніемъ лишь немногихъ, сучайно уцѣлѣвшихъ и давшихъ теперь возможность настоящему реставратору собора, С. У. Соловьеву, воспользоваться ими и возстановить прежнее украшеніе шатра.

Внутренность церкви украшена лѣпной работой въ стилѣ рококо только въ 1773 году. Окна до 1767 года были слюдяныя.

Мы видѣли, что иностранцы, отдаваясь непосредственно впечатлѣнію, производимому соборомъ, восхищались имъ, но въ то же время никакъ не могли понять его замысла, не могли подвести его подъ рамки извѣстныхъ имъ эстетическихъ законовъ и рѣшительно становились въ тупикъ передъ этимъ разногласіемъ между непосредственнымъ чувствомъ и своей эстетической схоластикой. Но все дѣло здѣсь въ томъ, что, какъ мы раньше уже говорили, въ нашемъ русскомъ зодчествѣ соблюдался совсѣмъ не тотъ наивный законъ, которому подчинены западныя постройки, а законъ, требующій гораздо болѣе тонкаго чувства и который, тѣмъ не менѣе, былъ присущъ русскому народу. Храмъ Василія Блаженнаго, какъ совершеннѣйшій и типичнѣшій памятникъ русскаго зодчества, конечно, воплотилъ въ себѣ всѣ его характерныя черты.

Прежде всего замѣтимъ, что самая совершенная объединяющая схема всякаго архитектурнаго произведенія есть конусъ; то-есть, глазъ нашъ вполнѣ удовлетворяется общею фигурою памятника, если онъ является какъ бы вписаннымъ въ конусъ. Храмъ Василія Блаженнаго удовлетворяетъ такой схемѣ какъ нельзя

Рис. 146. Древняя облицовка главнаго шатра Покровскаго собора въ Москвѣ.

болѣе. Главная башня его поднимается надъ всѣми остальными, которыя постепенно понижаясь, всѣ касаются своими вершинами поверхности конуса.

Кромѣ того, обходя храмъ со всѣхъ сторонъ, мы постоянно

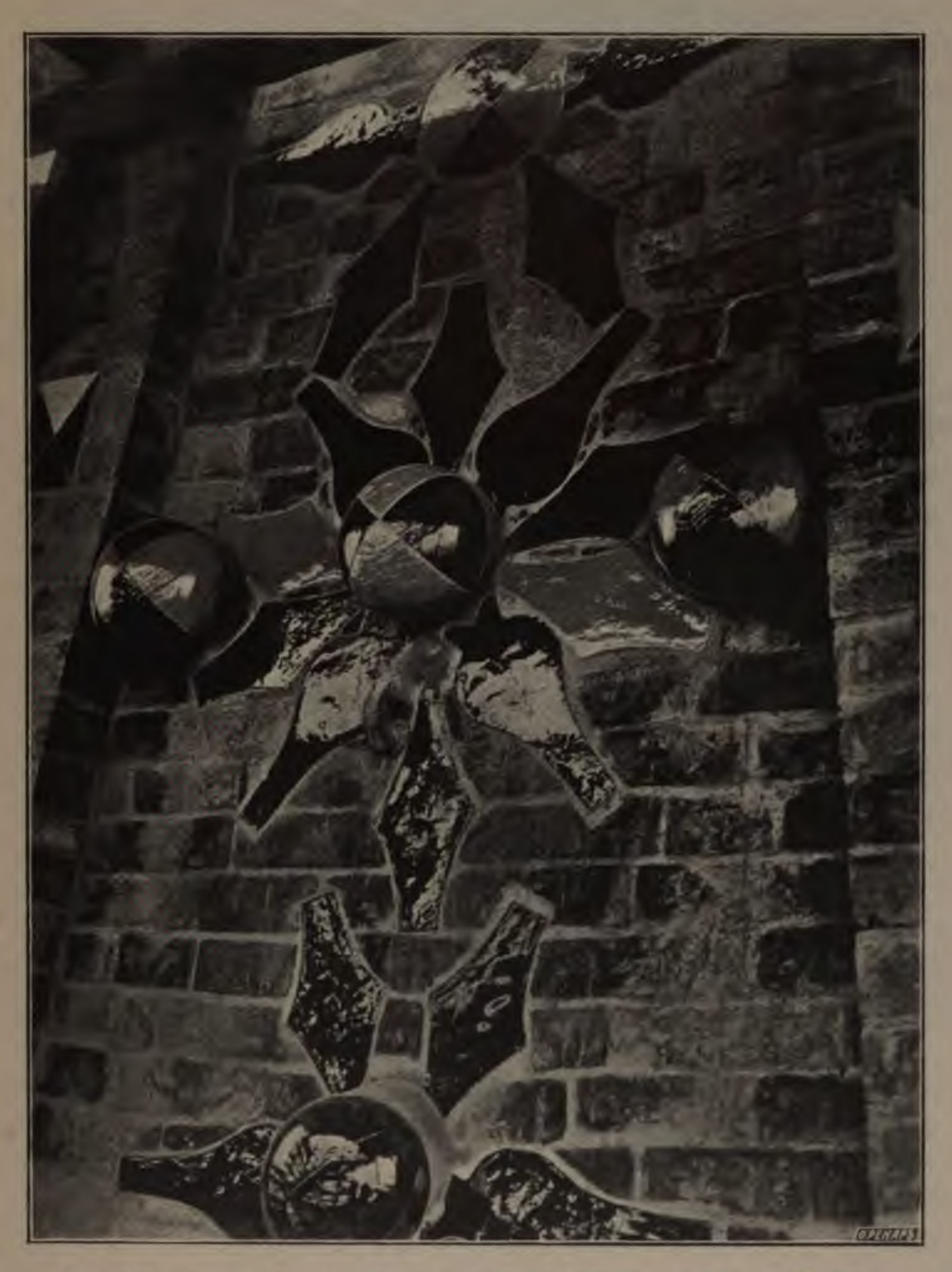


Рис. 147. Древняя облицовка главнаго шатра Покровскаго собора въ Москвѣ.

будемъ видѣть характерный для нашего искусства балансъ всѣхъ его частей. Съ какой бы точки мы ни смотрѣли на него, постоянно мы будемъ видѣть свободное расчлененіе и единство, строго подчиненное ненарушимымъ законамъ.

Замѣтимъ въ заключеніе, что подобный же планъ, т.-е. не общепринятый у насъ квадратъ съ тремя абсидами, а цѣлую группу восьмигранныхъ башенъ, служащихъ каждая отдѣльною церковью или придѣломъ, представляетъ собою Борисоглѣбскій соборъ въ г. Старицѣ, Тверской губерніи (рис. 148 и 149). Только въ то время, какъ Дьяковская церковь и Василій Блажен-

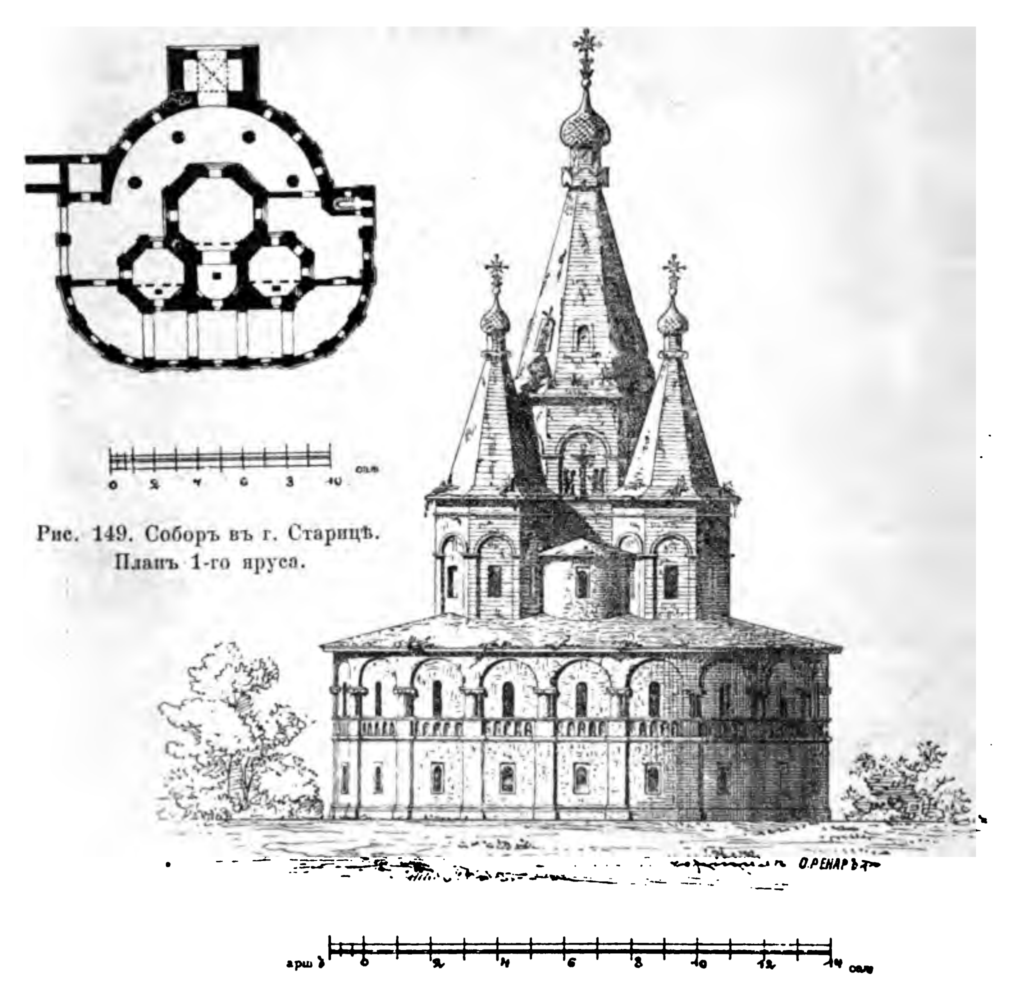


Рис. 149. Соборъ въ г. Старицѣ. Планъ 1-го яруса.

Рис. 148. Соборъ въ г. Старицѣ. По Далю.

ный при такомъ планѣ имѣютъ необыкновенно распещреные фасады, эта церковь много проще тѣхъ. Но главный интересъ представляетъ для насъ самый фактъ ея существованія, показывающій, что тѣ двѣ церкви вовсе не были единичнымъ явленіемъ на Руси.

XXVIII.

Съ тѣхъ поръ, какъ зодчіе наши стали подражать деревяннымъ постройкамъ и выстроили разсмотрѣнную выше шатровую церковь въ селѣ Коломенскомъ, появляется много другихъ подобныхъ тоже шатровыхъ церквей. Таковы, напримѣръ, церковь въ селѣ Медвѣдковѣ, близъ Москвы; церковь въ селѣ Спасскомъ, близъ Москвы, въ селѣ Бесѣдахъ, Архангельскій соборъ въ Нижнемъ-Новгородѣ, Никитская церковь въ селѣ Елизаровѣ, Переяславльскаго уѣзда, Владимірской губерніи и другія. Всѣ эти церкви имѣютъ почти квадратный планъ безъ внутреннихъ столбовъ, иногда съ галлереей, иногда безъ нея, и главную массу въ видѣ шатра. Хотя въ Медвѣдковской церкви (рис. 150) около шатра, по угламъ и поставлены четыре главки, но все-таки преобладающая ея масса—шатеръ. Онъ стоитъ на восьмигранномъ барабанѣ и внутри представляетъ замѣчательный переходъ плечъ къ барабану. Системой арочекъ барабанъ такъ съуженъ, что находится на вѣсу. Церковь эта въ два этажа и окружена съ трехъ сторонъ двухъ-этажной же галлереей. Алтарь перваго этажа значительно выступаетъ къ востоку противъ алтаря второго этажа.

Вообще эта пора была замѣчательно плодотворна въ строительномъ дѣлѣ. Почти три четверти изъ всѣхъ старинныхъ церквей въ Москвѣ и, если не третья часть, то, по крайней мѣрѣ, четвертая во всѣхъ великорусскихъ губерніяхъ построены при Алексѣѣ Михайловичѣ.

Происшедшее въ то время присоединеніе Малороссіи не могло не отразиться на этихъ постройкахъ. Разошедшееся по всей Россіи малороссійское духовенство, болѣе образованное, чѣмъ великорусское, взяло надъ послѣднимъ верхъ и стало распространять многія нововведенія; великорусское стояло за старину; возникли споры, стали созываться соборы, на которыхъ спорили и разсуждали о формѣ церковныхъ главъ, объ изображеніяхъ святыхъ, — словомъ, оживленіе получилось необычайное. Соборы рѣшали вопросы въ пользу старины, но новизна сама пролагала себѣ дорогу.

Кромѣ того, множество иностранцевъ, эмигрировавшихъ въ

Россію по окончаніи тридцатилѣтней войны и разсѣявшіеся по всѣмъ городамъ плѣнные нѣмцы и поляки тоже не могли не оказать вліянія, если не на самыя сооруженія, то, по крайней мѣрѣ, на раз-

Рис. 150. Ц. въ с. Медвѣдковѣ, Московской губ. По Мартынову.

витіе вкуса, и подъ всѣми этими вліяніями, русскій стиль сдѣлался болѣе утонченнымъ, изысканнымъ и создалъ такіе прекрасные памятники, какъ церковь Рождества въ Путинкахъ, Грузинской Богоматери, Останкинскую и многія другія.

Малороссійскимъ же вліяніемъ слѣдуетъ объяснить и распрост-

раненіе трехшатровыхъ церквей: именно подражаніемъ деревяннымъ церквамъ южной Россіи.

Рис. 151. Ц. Рождества Пресв. Богородицы въ Путинкахъ, въ Москвѣ.

Замѣчательная пропорціональность и изящность церкви Рождества въ Путинкахъ (рис. 151 и 152) привела въ неподдѣльный восторгъ такого знатока архитектуры, какъ Е. Віолле-ле-Дюкъ.

„Нельзя, восклицаетъ онъ, ловчѣе перейти отъ широкаго и мощнаго основанія къ вѣнчающей центральной башенкѣ, указывая, вмѣстѣ съ тѣмъ, на конструкцію наиболѣе удобную для того, чтобы поддерживать это вѣнчаніе. Перспективный видъ этой композиціи поразителенъ, и взоръ весьма легко переносится съ квадратнаго

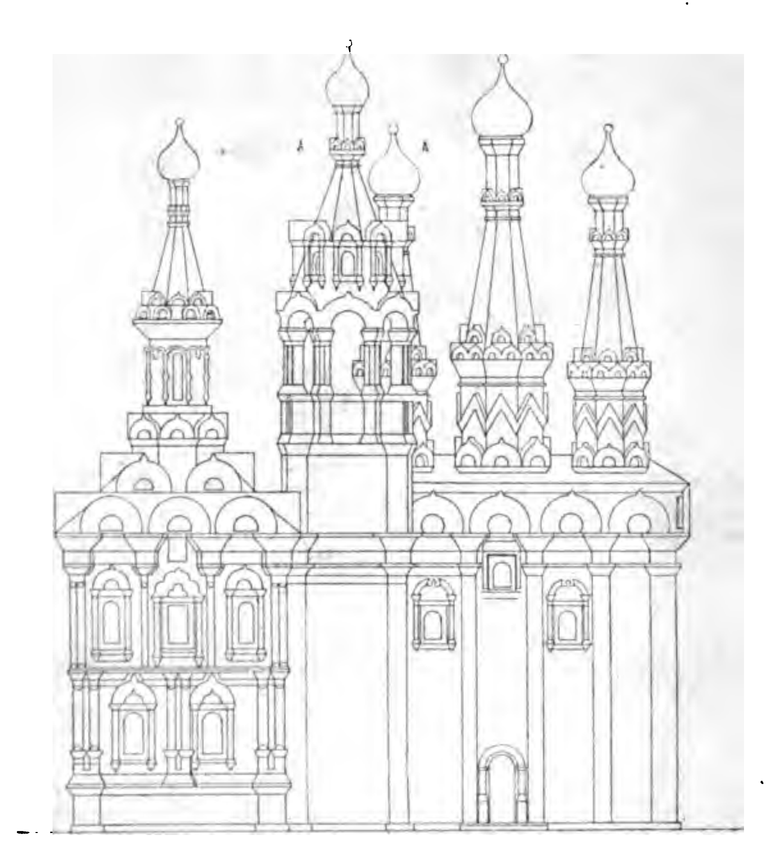


Рис. 152. Ц. Рождества Богородицы въ Путинкахъ, въ Москвѣ. По Шохину.

основанія на цилиндрическую главу, увѣнчанную высокою восьмигранною пирамидою".

Переходъ этотъ устроенъ такимъ образомъ: на каждой сторонѣ четыреугольнаго основанія поставлено по три кокошника, внѣшняя поверхность которыхъ врѣзывается въ пирамиду; надъ ними, нѣсколько отступя вглубь, идутъ пары кокошниковъ, врѣзывающіеся во вторую пирамиду; далѣе, еще нѣсколько отступя, идетъ восьмигранникъ, съ однимъ кокошникомъ на каждой сторонѣ, и на немъ уже поставленъ цилиндръ, имѣющій вверху широкій карнизъ. На этомъ карнизѣ стоятъ восемь арочекъ, на верха которыхъ опи-

раются шесть кокошниковъ, а изъ-за каждаго изъ этихъ кокошниковъ выходитъ по сторонѣ верхней пирамиды.

Такова одна часть церкви, другая же представляетъ прямоугольное основаніе съ тремя шатровыми верхами.

Рис. 153. Ц. въ монастырѣ Іоанна Предтечи въ Казани.

Другіе примѣры трехшатровыхъ церквей намъ представляютъ: церковь Воскресенія въ Гончарахъ, въ Москвѣ, Ивановскаго монастыря, въ Вязьмѣ, Іоанно-Предтеченскаго монастыря въ Казани (рис. 153), теперь, къ сожалѣнію, уже сломанная, и многія другія.

Такая шатровая форма сдѣлалась въ скоромъ времени излюбленною народомъ формою; она вполнѣ удовлетворяла народному вкусу и, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ каменныхъ церквахъ была даже болѣе цѣлесообразна, чѣмъ въ деревянныхъ, такъ какъ при сводчатомъ покрытіи, можно было удачно утилизировать внутренность шатра, пропадавшую въ деревянныхъ церквахъ, устраивая тамъ колокольни. Любовь народа къ этой формѣ доходила до того, что когда, во второй половинѣ XVII-го вѣка, вышло строгое запрещеніе строить подобные храмы, то народъ постоянно старался тѣмъ или другимъ способомъ отстоять ее себѣ, такъ что почти въ каждой благословенной на построеніе церкви грамотѣ того времени мы находимъ оговорку: „а верхи бы были не шатровые“.

Объясненіе такого запрещенія, кажущагося на первый взглядъ страннымъ, мы находимъ въ одномъ письмѣ къ игумну Красногорскаго монастыря, Макарію, благотворителя этого монастыря, ярославскаго купца Георгія Третьякова Лыткина, отъ 10 января 1630 года. Тамъ между прочимъ говорится:

„Послалъ къ вамъ пятьдесятъ рублей денегъ на церковное строеніе Пресвятыя Богородицы Похвалы на новую церковь. И вамъ бы, господинѣ, на тѣ деньги иззадатчити для того строенія новыя церкви Пресвятыя Богородицы Похвалы лѣсу краснаго и тесу, сколько пригоже, чтобы вамъ, господине, устроить таковая церковь пространствомъ, какъ изволите, а верхъ бы вамъ на церкви устроить по земнымъ (по мѣстнымъ) обычаямъ пологой, какъ на трапезѣ, покрыть тесомъ, среди кровли церковныя велѣть бы вамъ сдѣлать четыре бочечки со всѣхъ сторонъ, шириною въ полсажени, а вышиною въ человѣка, изъ тѣхъ бочечекъ вывести шея, маковица и крестъ опаять желѣзомъ бѣлымъ нѣмецкимъ; разваловъ на церкви и шатровъ круглаго и клинчатаго у бочекъ снова отнюдь бы не дѣлать, ради того, что высокія церкви Божіемъ повелѣніемъ молніею пожигаетъ“.

Но кромѣ трехшатровыхъ церквей, встрѣчаются нерѣдко и многошатровыя, какъ, напримѣръ, церковь въ селѣ Троицкомъ-Голенищевѣ, близь Москвы, имѣющая пять шатровыхъ главъ, и двухшатровыя, какъ церковь въ Алексѣевскомъ монастырѣ, въ Москвѣ, Духовская церковь 1642-го года, въ Рязани, и церковь въ селѣ Спасскомъ, Калужскаго уѣзда.

Разсмотримъ теперь подробнѣе, какъ уже вполнѣ развитой типъ той же архитектуры, ц. Грузинской Богоматери, въ

Москвѣ, въ Китай-городѣ, близь Варварскихъ воротъ (рис. 154).

Высокая квадратная средина ея и болѣе низкіе алтарь и трапезная поставлены на подвалахъ, подобно тому, какъ ставились

Рис. 154. Ц. Грузинской Троицы, въ Москвѣ.

на подклѣтяхъ деревянныя церкви. Тѣ же деревянныя церкви напоминаютъ и выходы на сѣверную и западную паперти и отсутствіе оконъ на сѣверъ. Фасады со всѣхъ сторонъ разбиты на части пучками изъ колонокъ романскаго стиля, получившихъ въ то время у насъ сильное распространеніе.

Окна, какъ вообще въ постройкахъ этой эпохи, вслѣдствіе распространившагося тогда употребленія слюды, изъ узкихъ, съ откосами внутрь и наружу, обратились въ сравнительно широкія,

съ раскосомъ внутрь; явившаяся же тогда необходимость запирать ихъ желѣзными ставнями потребовала, въ подражаніе дереву, устройства впадинъ для ставней, около которой явился и пестрый наличникъ, иногда цѣликомъ перенесенный съ дерева.

Какъ въ деревянныхъ церквахъ окна обыкновенно помѣщались съ южной стороны и, если церковь была высокая, то надъ ними, въ серединѣ, помѣщалась икона, такъ и здѣсь, хотя фасадъ раздѣленъ на три части, но такъ какъ одна часть его застроена придѣломъ, такъ что на виду осталось только два окна, то это и навело строителя наставить вверху, по срединѣ, икону Богоматери. Вставка эта потребовала очень оригинальной обдѣлки двухъ колоннъ около нея. Нижняя пара оконъ, какъ болѣе видная, украшена съ особеннымъ стараніемъ и обдѣлана бѣлымъ камнемъ, по которому вытесаны мелкіе узоры. „На второмъ окнѣ, замѣчаетъ подробно изслѣдовавшій этотъ памятникъ Л. Даль, нельзя не признать вліянія Кремлевскихъ Теремовъ, равно какъ и на внутреннихъ двухъ рѣзныхъ дверяхъ церкви; лѣвое же—чуть-ли не принадлежитъ рѣзцу итальянцевъ, строившихъ при Василіи Темномъ, и осталось, можетъ, при перестройкѣ дворца, откуда его выпросилъ жертвователь - прихожанинъ, а можетъ быть, и строитель этой церкви Симонъ Ушаковъ. Верхніе сандрики этихъ оконъ, представляющіе какое - то исковерканіе западныхъ фронтоновъ, употреблялись, какъ видно изъ чертежей Коломенскаго дворца, на деревѣ; на одномъ фронтонѣ поставленъ на-уголъ четырехугольный камень съ розеткою, другой — прорѣзанъ, и въ немъ вставлена балясина, увѣнчанная чѣмъ-то похожимъ на индійскій лотосъ, что̀ напоминаетъ калмыцкіе образа и бурханы, или идолы“.

„Верхній плоскій и широкій карнизъ, продолжаетъ онъ далѣе, также кажется взятымъ съ дерева, хотя отдѣльные его обломы—кирпичной архитектуры, а вставленные на-уголъ изразцы составляютъ какъ бы отголосокъ тогдашняго способа украшенія кожи и матерій металлическими бляхами и пуговицами, а металловъ—дорогими камнями. Придающими цѣну и красоту считались тогда, какъ въ костюмѣ, такъ и въ архитектурѣ, вставки изъ болѣе дорогого матеріала, и сообразно съ этимъ, предметъ получалъ художественную обработку; но неоконченные и перерѣзанные на раскрѣповкахъ узоры кирпича очень напоминаютъ собою узоры, вырѣзанные на доскѣ и потомъ распиленные, въ зависимости отъ

ширины обшиваемаго предмета и не обращая вниманія на ихъ рисунокъ. Предварительный чертежъ церкви, очевидно, не подготовилъ каменьщикамъ обдѣлки этихъ раскрѣповокъ, а, напротивъ, еще ихъ спуталъ; поэтому можно полагать, что чертежъ составлялся не строителемъ, а рисовальщикомъ фасадовъ. Огромная нагрузка верхней части церкви тремя ярусами кокошниковъ, не имѣвшихъ въ то время уже ничего общаго съ внутреннею конструкціею свода, и пятью главами, изъ которыхъ одна только не фальшивая, есть также вліяніе деревянной архитектуры и создана, можетъ, также не строителемъ, а иконописцемъ, „знаменившимъ“, то-есть, чертившимъ эти курчавые фасады. Здѣсь, заключаетъ онъ, вообще очевидно присутствіе рисовальщика, изыскивающаго формы частей и въ особенности силуэты главокъ, но въ его работѣ нѣтъ единства, сводящаго всю постройку къ одному цѣлому, какъ, напримѣръ, на Василіи Блаженномъ, въ силуэтахъ котораго видны тонкія изысканныя линіи“.

Внутренность церкви была украшена фресками. Подъ пятами свода, въ два ряда, размѣщены голосники, а своды абсидъ наполнены ими сплошь.

„Двери изъ церкви въ придѣлы, говоритъ тотъ же изслѣдователь, вытесаны изъ бѣлаго камня и напоминаютъ собою двери Теремовъ. Узоръ ихъ исковерканный персидскій съ русскими прибавленіями; на южной двери изображенъ довольно вѣрно попугай. То же видно и въ розеткахъ арки, отдѣляющей церковь отъ трапезы“. Съ конструктивной стороны слѣдуетъ отмѣтить полное отсутствіе во всей постройкѣ дерева, такъ что даже самыя главы сложены изъ кирпича; черта характерная для древне-русскихъ каменныхъ церквей.

Разсмотримъ теперь церковь Рождества Богородицы въ Бутыркахъ, въ Москвѣ, построенную тоже въ XVII-омъ вѣкѣ. Она весьма обширна и имѣетъ планъ въ видѣ квадрата съ двумя внутренними столбами и тремя алтарными полукружіями. Покрытіе сводами здѣсь сдѣлано, какъ въ церквахъ Владиміро-Суздальскихъ; оттуда же она сохранила и открытыя снизу главы.

Съ запада къ церкви пристроена довольно обширная и очень типичная для XVII-го вѣка трапезная, имѣющая въ планѣ квадратъ съ четырьмя внутренними столбами. Къ этой трапезной примыкаютъ съ боковъ два придѣла.

Вообще фасадъ этой церкви очень типиченъ и замѣчателенъ особенно по оригинальной отдѣлкѣ наличниковъ оконъ и кокошниковъ надъ ними. Развитіе подобнаго типа мы увидимъ потомъ въ ярославскихъ церквахъ.

Другой тоже весьма интересный памятникъ—это церковь Николы въ Хамовникахъ, въ Москвѣ. Она тоже пятиглавая. Планъ ея представляетъ прямоугольникъ съ пристройкой съ запада. Пристройка эта ниже самой церкви и значительно обширнѣе ея. Съ запада стоитъ высокая, очень стройная колокольня. Какъ церковь, такъ и колокольня кое-гдѣ украшены изразцами. Детали фасада имѣютъ свои особенности. Такъ, главная часть церкви украшена тремя рядами кокошниковъ. Первый рядъ кокошниковъ состоитъ изъ трехъ кокошниковъ съ каждой стороны; въ углахъ они опираются на полуколонки, а въ серединѣ—на однѣ капители. играющія роль какъ-бы кронштейновъ; второй рядъ идетъ непосредственно надъ первымъ, а третій — у самаго основанія главъ. Такъ что карниза, опоясывающаго верхъ церкви надъ кокошниками, нѣтъ. То же самое видимъ и въ церкви Кузьмы и Демьяна въ Москвѣ, между тѣмъ, какъ другія церкви XVII-го вѣка обыкновенно опоясываются карнизомъ; какъ примѣръ его, укажемъ на церковь Георгія Побѣдоносца, въ Садовникахъ, въ Москвѣ, или еще болѣе богатый образецъ—въ церкви Николы въ Пыжахъ, тоже въ Москвѣ.

Двухъ-этажная церковь Николы на Столпахъ, въ Армянскомъ переулкѣ, въ Москвѣ, имѣетъ въ планѣ почти квадратъ. Нижній алтарь выступаетъ болѣе верхняго. Карнизъ подъ кокошниками сходенъ съ только-что упомянутыми карнизами, но по фризу здѣсь идетъ рядъ изразцовъ. Ниже карниза, въ углахъ, стоитъ по три колонки, а въ серединѣ, вмѣсто колонокъ, поставлены фигурныя лопатки, состоящія изъ трехъ рядовъ балясинъ, поставленныхъ одна надъ другой. Съ трехъ сторонъ церковь окружена галлерей.

Церковь въ селѣ Останкинѣ (рис. 155 и 156), построенная въ концѣ XVII-го вѣка, представляетъ въ планѣ квадратъ съ алтарнымъ полукружіемъ; по бокамъ—два придѣла, тоже съ алтарными полукружіями. Церковь эта имѣетъ пять главъ, стоитъ на подклѣти и окружена галлереей; съ запада примыкаетъ къ ней шатровая колокольня. Сама церковь крыта сомкнутымъ сводомъ, на которомъ расположены кокошники, составляющіе переходъ къ главамъ. Главы лу-

ковичныя и изнутри церкви открыты. Снаружи вся церковь испещрена множествомъ разнообразныхъ колонокъ, наличниковъ оконъ, карнизами и т. д. Особенно богато изукрашена западная дверь, ведущая съ галлереи въ церковь. Впереди ея съ каждой стороны стоитъ по двѣ колонки, чисто-русской формы, съ бусами посере-

Рис. 155. Ц. въ с. Останкинѣ, близь Москвы.

динѣ; далѣе идетъ откосъ, покрытый орнаментомъ; самая арка надъ откосомъ имѣетъ довольно сложную отдѣлку и украшена множествомъ разнообразнѣйшихъ розетокъ, привѣсокъ, жгутовъ и другихъ орнаментовъ. Эта отдѣлка двери можетъ служить лучшимъ примѣромъ передѣлки итальянскаго пріема на русскій ладъ.

Вообще нужно замѣтить, что детали всѣ отличаются большою пестротою.

Большая часть украшеній—карнизы, наличники и колонки—

сложены изъ тесанаго камня пополамъ съ кирпичемъ. Всѣ работы изъ тесанаго камня произведены необыкновенно тщательно и отличаются разнообразіемъ рисунка: украшенія симметрично расположенныхъ частей, какъ, напримѣръ, оконъ, сходныя между собою въ общемъ, значительно разнятся деталями, изъ которыхъ нѣкоторыя имѣютъ чисто романскій характеръ, тогда какъ другія ясно указываютъ на заимствованіе у деревянной архитектуры.

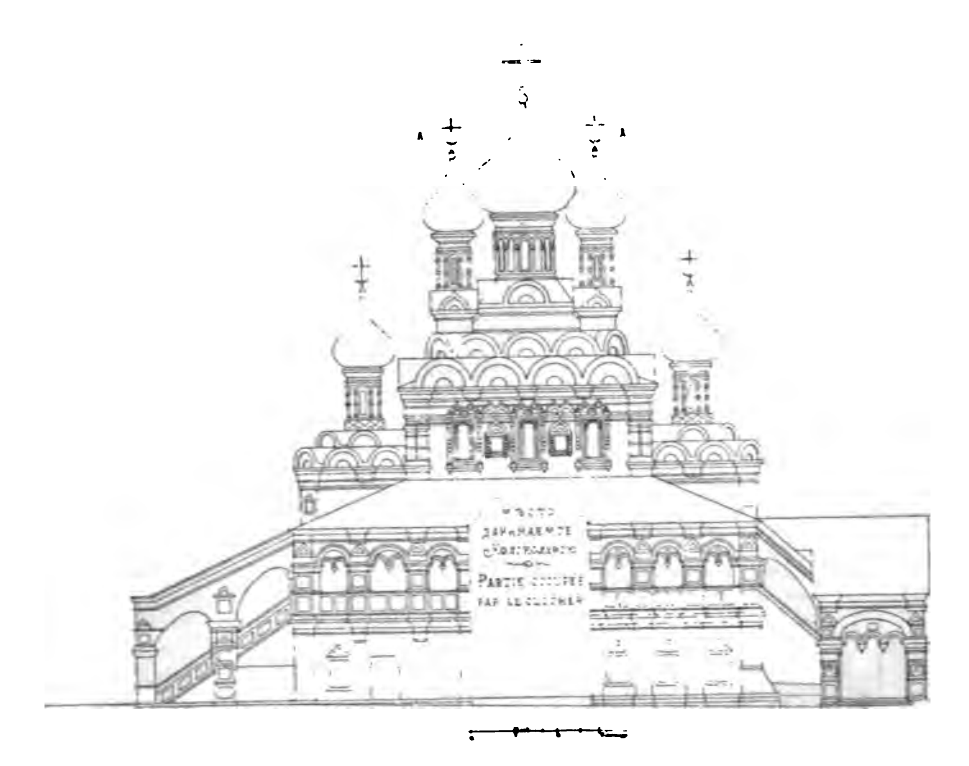


Рис. 156. Ц. въ с. Останкинѣ. По Шохину.

Кромѣ украшеній изъ тесанаго камня, въ четыреугольныхъ впадинахъ, украшающихъ лопатки стѣнъ, и надъ окнами алтарныхъ абсидъ были вставлены изразцы, очень пестраго рисунка, представляющаго собою или птицу, окруженную листьями, или же букеты въ медальонахъ.

Словомъ, строители церкви ничего не пожалѣли, лишь бы украсить свое произведеніе какъ можно больше. На ней встрѣчаются всѣ прикрасы, какими только могло щегольнуть наше старинное зодчество: лекальный кирпичъ, изразцы и бѣлый тесаный камень.

Съ этою церковью очень сходна, по своему тоже богатому наружному убранству, церковь Казанской Богоматери, въ селѣ Марковѣ, Московской губерніи, Бронницкаго уѣзда. Она состоитъ изъ двухъ этажей: въ нижнемъ помѣщается теплая церковь, а въ верхнемъ — холодная. Средняя верхняя часть имѣетъ такое покрытіе: съ двухъ круглыхъ столбовъ перекинутъ на восточную стѣну коробовый сводъ; между самыми столбами перекинута арка и распалубка, надъ которой возвышается барабанъ съ двумя сферическими парусами. Въ щековую часть коробоваго свода опираются полуарки, идущія съ сѣверной и южной стѣнъ церкви. Угловыя пространства перекрыты отрѣзками сомкнутаго свода, а три среднія между ними—полукоробовыми сводами. Съ сѣверной, южной и западной стѣнъ перекинуты на колонны полуциркульныя арки.

Церко́вь сложена изъ кирпича, детали исполнены изъ лекальнаго кирпича. Въ квадратикахъ, украшающихъ пилястры придѣловъ, окна и нѣкоторыя другія части церкви, вставлены зеленые изразцы. Въ простѣнкахъ оконъ главнаго барабана помѣщены изразчатыя розетки. Церковные входы раскрашены голубой, желтой, красной, розовой, сѣрой и бѣлой красками.

Церковь въ селѣ Тайнинскомъ, тоже пятиглавая, не такъ замѣчательна сама по себѣ, какъ своею западною пристройкой, имѣющей видъ теремного крыльца-лѣстницы. Нѣсколько ступенекъ ведутъ къ двери перваго этажа церкви; надъ дверью устроена, вмѣсто навѣса, полая каменная бочка; передъ дверью, на-право и на-лѣво, расположены двѣ крытыя лѣстницы, въ одинъ маршъ каждая; лѣстницы эти приводятъ въ двѣ шатровыя башенки, чрезъ которыя проходятъ на хоры церкви. Входъ необыкновенно оригиналенъ и, въ то же время, ясно указываетъ на заимствованіе съ деревянной архитектуры.

XXIX.

Переходя теперь къ постройкамъ подобнаго же стиля и того же времени въ другихъ городахъ Россіи, начнемъ обзоръ ихъ съ г. Ярославля, какъ самаго интереснаго и богатаго въ этомъ отношеніи послѣ Москвы.

Церковь Іоанна Предтечи, что̀ въ Толчковѣ, построен-

ная въ 1671—1687 годахъ, въ планѣ своемъ (рис. 157), въ средней части, представляетъ почти квадратъ съ двумя внутренними столбами. Алтарь отдѣленъ отъ остальной церкви каменной стѣнкой съ тремя проходами для дверей. Съ востока онъ оканчивается тремя полукружіями, — въ лѣвомъ помѣщается жертвенникъ, въ правомъ — ризница; съ главнымъ алтаремъ они соединяются арками. Съ сѣ-

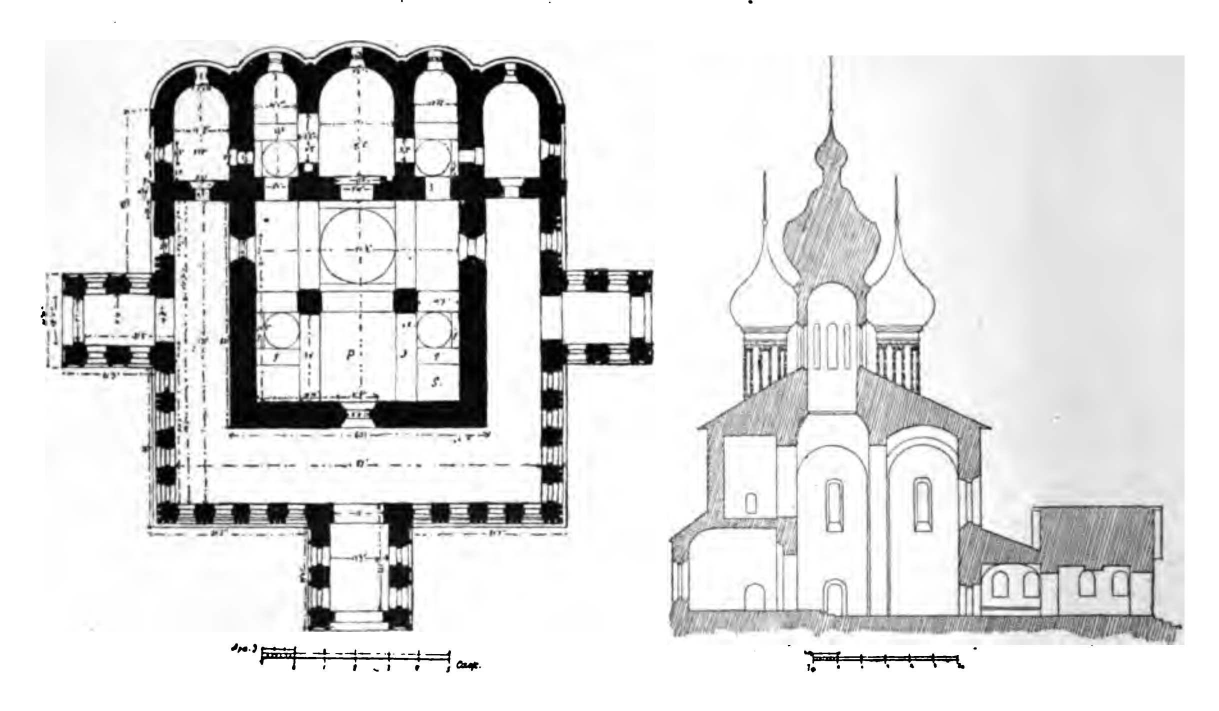


Рис. 157 и 158. Ц. Іоанна Предтечи въ Толчковѣ, въ Ярославлѣ. Планъ и разрѣзъ.

вера и съ юга приставлены два придѣла, соединяющіеся небольшими дверями, одинъ — съ жертвенникомъ, а другой — съ ризницей главнаго алтаря. Западныя двери ведутъ въ свѣтлую галлерею, обходящую храмъ съ трехъ сторонъ. Три выступа этой галлереи съ тремя высокими фронтонами заканчиваютъ собою планъ всего храма.

Алтарь покрытъ сводами на половинѣ высоты церкви (рис. 158), гдѣ прекращается и стѣнка, отдѣляющая алтарь отъ церкви, а восточная наружная стѣна самой церкви, поставленная на алтарныхъ сводахъ, гораздо восточнѣе этой стѣнки, такъ что надъ сводами алтаря образуется пустое пространство, куда можно попадать только по приставной лѣстницѣ. Въ сѣверной и южной стѣнкахъ этого пространства имѣются небольшія двери, ведущія въ два другія по-

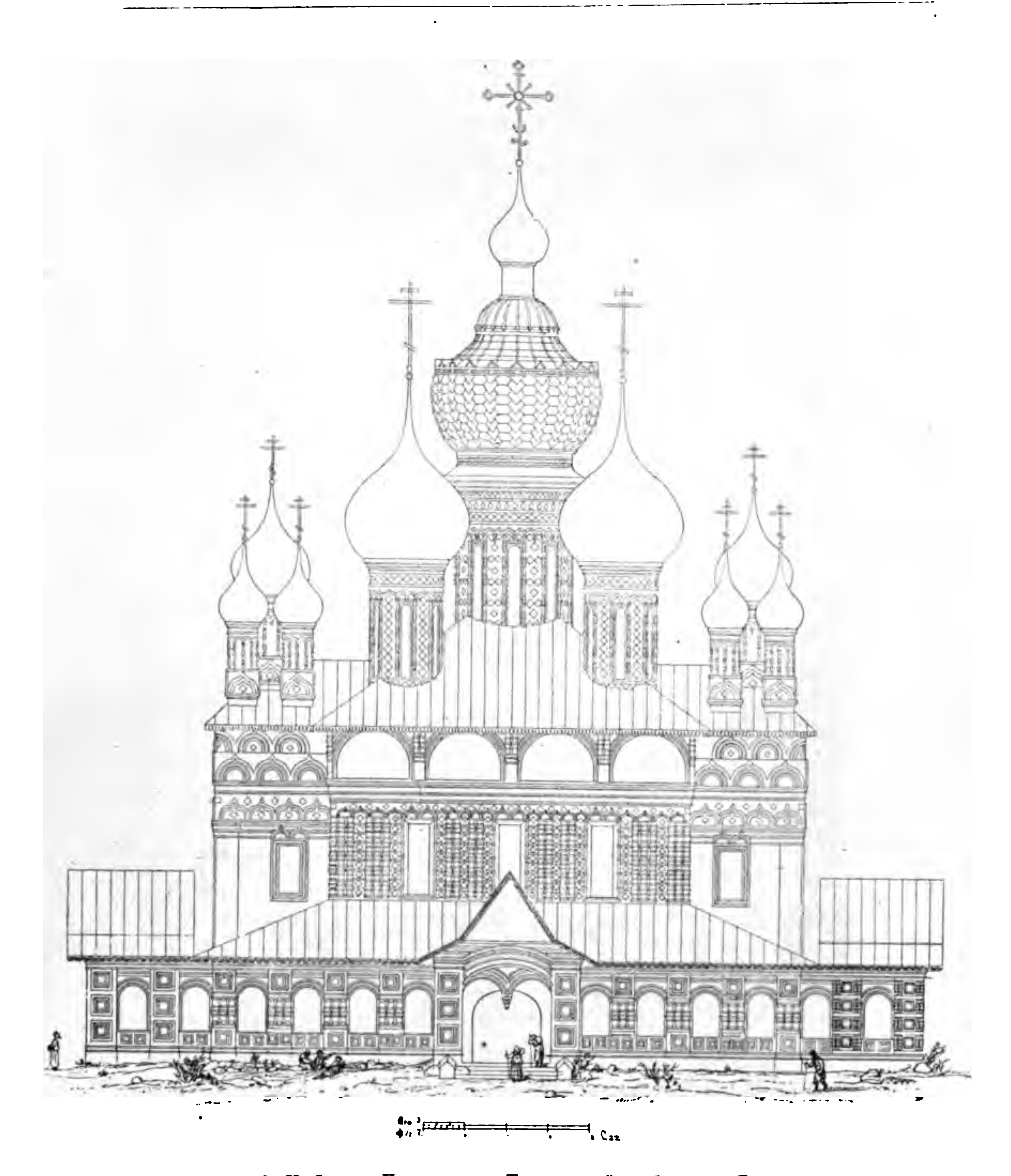


Рис. 159. Ц. Іоанна Предтечи, въ Толчковской слободѣ, въ Ярославлѣ.

мѣщенія, расположенныя надъ боковыми придѣлами. Быть можетъ, какъ думаетъ А. М. Павлиновъ, это помѣщеніе служило тайникомъ, куда, въ случаѣ надобности, можно было прятать сокровища. По

крайней мѣрѣ, оно является въ этой церкви не случайно, а встрѣчается и въ другихъ ярославскихъ церквахъ.

Весь храмъ расписанъ. Расписаны также и нижнія части придѣловъ и галлереи. Внутри галлереи, по наружной стѣнѣ, идетъ

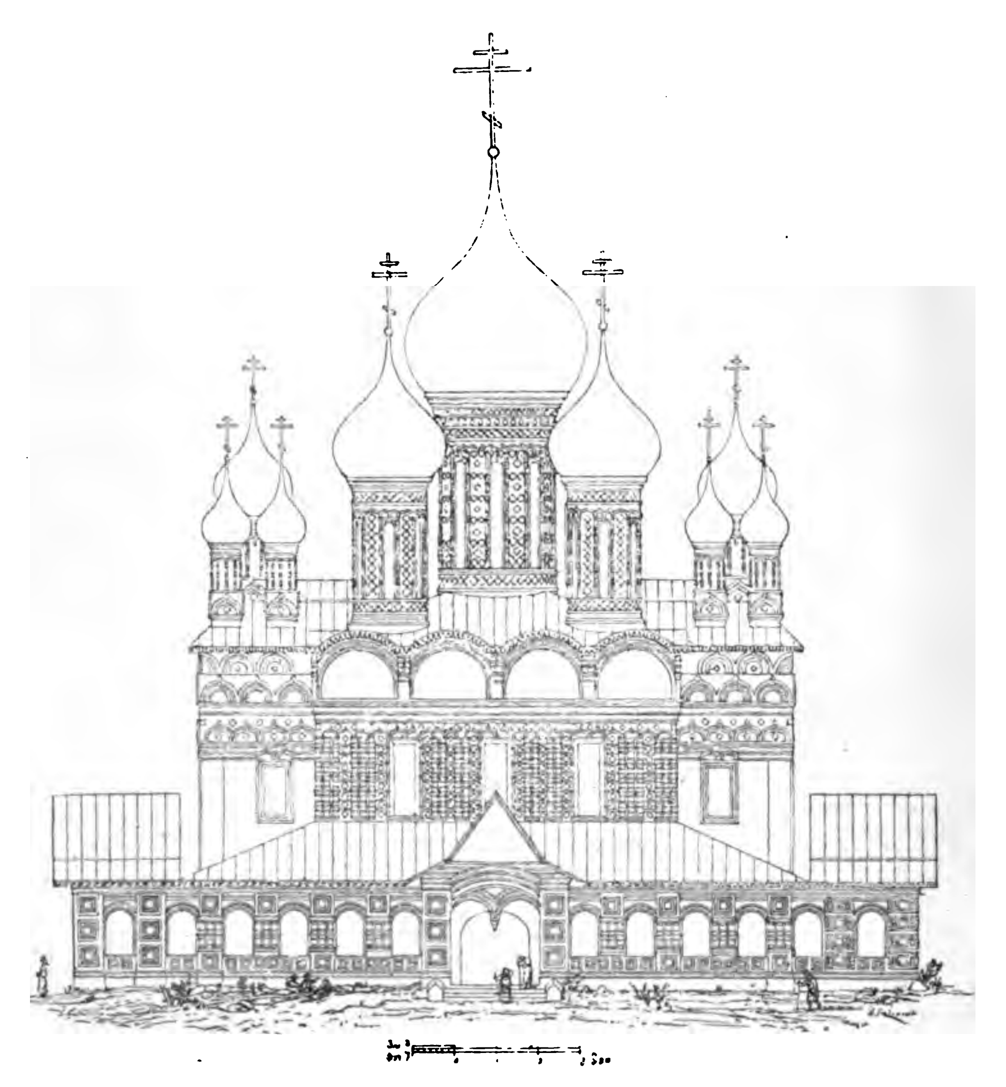


Рис. 160. Ц. Іоанна Предтечи въ Толчковѣ, въ Ярославлѣ. Реставрація А. М. Павлинова.

каменная скамья на фигурныхъ ножкахъ, тоже вся расписанная. Весьма интересна также отдѣлка дверей, ведущихъ съ паперти въ главную часть храма. Множество мелкихъ украшеній, раскрашенныхъ разными красками, напоминаютъ деревянное рѣзное дѣло.

Снаружи весь храмъ облицованъ кирпичемъ, превосходнаго рисунка и качества, вперемежку съ изразцами (рис. 159 и 160).

Главная масса храма отдѣлана группами полуколонокъ, стоящихъ въ рядъ по двѣ и по три, а на углахъ по пяти. Каждая колонка украшена пятью фигурными бусами. Надъ колонками вверху выведены небольшіе кокошники. Пространства между колонками раздѣлены горизонтальными тягами на квадраты, въ которые вставлены разноцвѣтные изразцы. Надъ мелкими кокошниками, выше колонокъ, идетъ карнизъ, на которомъ расположены крупные кокошники съ балясинками въ промежуткахъ.

Рис. 161. Соборъ въ Романовѣ - Борисоглѣбскѣ. По Борщевскому.

Богатая по рисунку и смѣло задуманная галлерея, съ тремя колонками между оконъ, съ квадратами вверху и внизу, представляетъ собою богатый образецъ закрытой галлереи.

Такимъ образомъ, по плану и по фасаду, т.-е. по своимъ массамъ, церковь эта ведетъ свое начало отъ архитектуры владиміро-суздальской; что же касается деталей, то онѣ часто напоминаютъ собою деревянное рѣзное дѣло.

Подобнаго же стиля не менѣе замѣчателенъ двухъ-этажный Воскресенскій соборъ въ Романовѣ-Борисоглѣбскѣ (рис. 161). Разсматривая его нижній этажъ, мы видимъ, что трапезная имѣетъ два внутреннихъ столба, на которые опираются пилоны вто-

крайней мѣрѣ, оно является въ этой церкви не случайно, а встрѣчается и въ другихъ ярославскихъ церквахъ.

Весь храмъ расписанъ. Расписаны также и нижнія части придѣловъ и галлереи. Внутри галлереи, по наружной стѣнѣ, идетъ

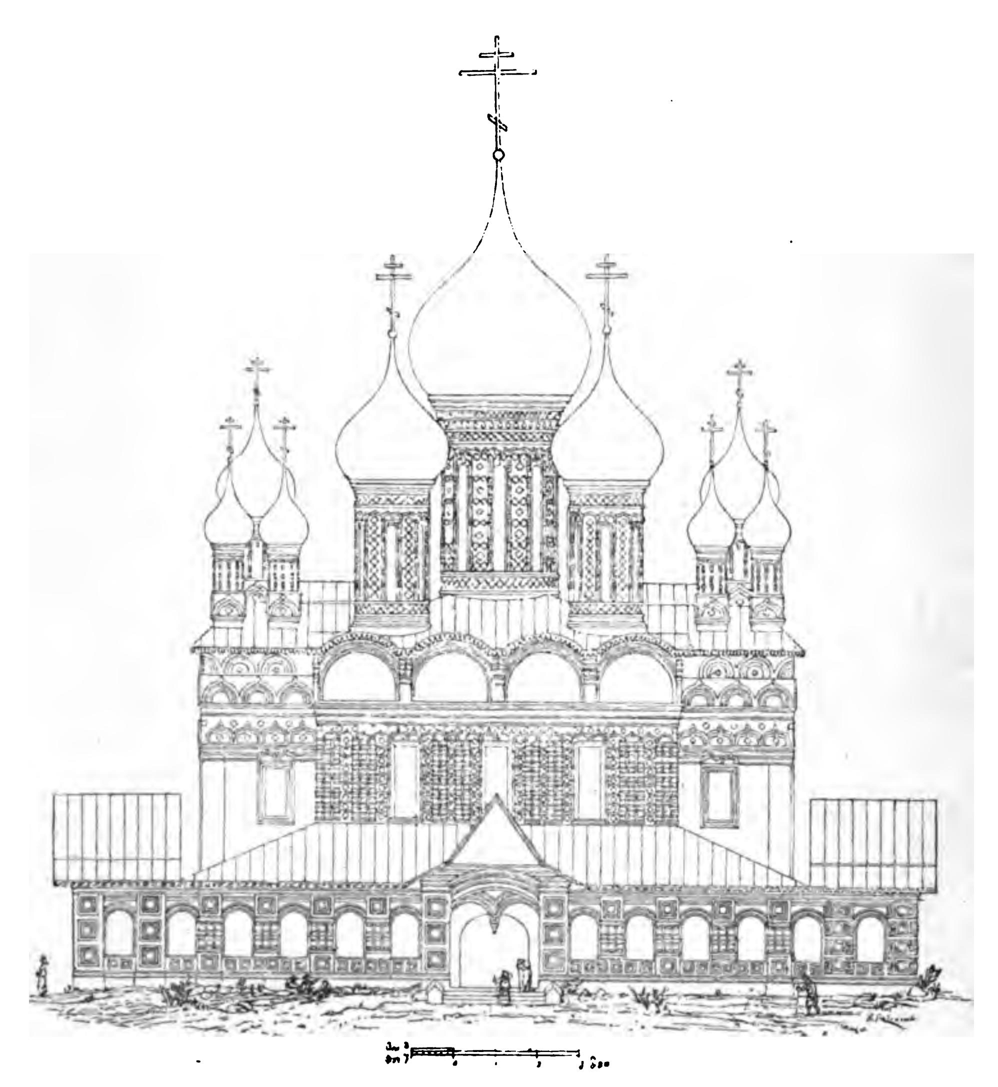


Рис. 160. Ц. Іоанна Предтечи въ Толчковѣ, въ Ярославлѣ. Реставрація А. М. Павлинова.

каменная скамья на фигурныхъ ножкахъ, тоже вся расписанная. Весьма интересна также отдѣлка дверей, ведущихъ съ паперти въ главную часть храма. Множество мелкихъ украшеній, раскрашенныхъ разными красками, напоминаютъ деревянное рѣзное дѣло.

Снаружи весь храмъ облицованъ кирпичемъ, превосходнаго рисунка и качества, вперемежку съ изразцами (рис. 159 и 160).

Главная масса храма отдѣлана группами полуколонокъ, стоящихъ въ рядъ по двѣ и по три, а на углахъ по пяти. Каждая колонка украшена пятью фигурными бусами. Надъ колонками вверху выведены небольшіе кокошники. Пространства между колонками раздѣлены горизонтальными тягами на квадраты, въ которые вставлены разноцвѣтные изразцы. Надъ мелкими кокошниками, выше колонокъ, идетъ карнизъ, на которомъ расположены крупные кокошники съ балясинками въ промежуткахъ.

Рис. 161. Соборъ въ Романовѣ - Борисоглѣбскѣ. По Борщевскому.

Богатая по рисунку и смѣло задуманная галлерея, съ тремя колонками между оконъ, съ квадратами вверху и внизу, представляетъ собою богатый образецъ закрытой галлереи.

Такимъ образомъ, по плану и по фасаду, т.-е. по своимъ массамъ, церковь эта ведетъ свое начало отъ архитектуры владиміро-суздальской; что же касается деталей, то онѣ часто напоминаютъ собою деревянное рѣзное дѣло.

Подобнаго же стиля не менѣе замѣчателенъ двухъ-этажный Воскресенскій соборъ въ Романовѣ-Борисоглѣбскѣ (рис. 161). Разсматривая его нижній этажъ, мы видимъ, что трапезная имѣетъ два внутреннихъ столба, на которые опираются пилоны вто-

рого этажа. Изъ трапезной въ церковь ведутъ три входа. Покрыты, и та и другая, коробовыми сводами съ распалубками. Съ восточной стороны къ церкви примыкаютъ три глубокихъ абсиды; въ средней изъ нихъ помѣщается алтарь, а въ боковыхъ—небольшіе придѣлы. Церковь съ трехъ сторонъ тоже окружена галлереей.

Во второмъ этажѣ самая церковь представляетъ собою квадратное помѣщеніе съ двумя внутренними столбами, причемъ сводчатое покрытіе является здѣсь довольно смѣлымъ и оригинальнымъ. Главный куполъ, съ сѣверной и южной сторонъ, покоится на подпружныхъ аркахъ, перекинутыхъ со столбовъ на восточную стѣну, а съ другихъ сторонъ лежитъ на поперечныхъ полубочарныхъ сводикахъ, устроенныхъ между подпружными арками. Западные барабаны, тоже полые, покоятся на коробовыхъ сводахъ, имѣющихъ подъ западными частями барабановъ особыя арочки; восточные же барабаны выходятъ въ боковые алтари и держатся прямо на стѣнахъ и на вспомогательныхъ аркахъ.

„Конечно, замѣчаетъ изслѣдовавшій этотъ соборъ В. В. Сусловъ, если бы квадратное помѣщеніе церкви раздѣлялось четырьмя столбами, то устройство сводовъ значительно бы упростилось; но тутъ, видимо, было желаніе по возможности не стѣснять (при старыхъ нижнихъ стѣнахъ) верхнее помѣщеніе церкви и сдѣлать болѣе грандіозное впечатлѣніе внутренностью. И такъ какъ устройство одного общаго свода съ большими куполами являлось дѣломъ рискованнымъ, то строители прибѣгли къ устройству двухъ пилоновъ и къ вспомогательнымъ сводикамъ и арочкамъ.

Особеннаго вниманія въ смѣлости постройки второго этажа, скомбинированнаго въ малой зависимости отъ нижняго, продолжаетъ тотъ же изслѣдователь, заслуживаетъ то обстоятельство, что весь грузъ поперечныхъ стѣнъ средней абсиды и восточной наружной стѣны, лежащей на абсидныхъ аркахъ, цѣликомъ переходитъ на коробовый сводъ нижняго этажа самой церкви; мало того, алтарныя полукружія верхней церкви только частью лежатъ на нижней стѣнѣ, отдѣляющей церковь отъ алтаря и придѣловъ. Такая смѣлая конструкція, устойчивость которой и теперь, по истеченіи болѣе двухъ вѣковъ, нисколько не нарушилась, даетъ намъ полное право заключить не только о большихъ познаніяхъ въ техникѣ прежнихъ строителей, но и о замѣчательныхъ качествахъ употребленнаго на постройку матеріала.“

Боковые прямоугольные придѣлы второго этажа поддержи-

ваются столбами нижней галлереи и покрыты сомкнутыми сводами, а съ фасада увѣнчаны каждый особою главкою. Невысокими иконостасами они дѣлятся на алтарь и еще небольшую часть, служащую клиросомъ и солеей. Южный изъ нихъ выше и богаче украшенъ, какъ и вообще вся южная сторона храма, которая, выходя на главную улицу, сосредоточила на себѣ главное богатство украшенія.

Идущая вокругъ церкви галлерея покрыта коробовыми сводами съ распалубками. Надъ каждымъ пролетомъ нижняго этажа, въ верхней галлереѣ находится по двѣ арочки, опирающіяся на тройныя колонки. Всѣ стѣны и своды галлереи, такъ же какъ и самой церкви, расписаны фресками.

„Входы въ храмъ, замѣчаетъ тотъ же изслѣдователь, — противъ обыкновенія, расположены не по осямъ церкви, а съ боковъ, и притомъ ихъ сдѣлано не три, какъ бывало въ большихъ храмахъ, а только два, и это чуть ли не единственный примѣръ. Крыльца обыкновенно, помѣщались противъ входовъ съ самую церковь, и такъ какъ эти входы закрывались глухими дверями, то внутренность храма для приходящихъ была всегда скрытою. Въ данномъ же случаѣ, вѣроятно, имѣлось въ виду, чтобы входящимъ въ церковь, или проходящимъ мимо можно было бы видѣть не только чудотворную икону Спасителя, приходящуюся противъ западнаго входа, но и самую внутренность церкви. Поэтому строители отодвинули крыльца въ сторону отъ срединъ храма и противъ нихъ сдѣлали богатыя окна въ самую церковь. Первоначальное покрытіе крылецъ было деревянное, надъ западнымъ входомъ — въ видѣ бочки, а надъ южнымъ—въ видѣ фронтона. Это можно заключить по сохранившимся валикамъ на ихъ фасадахъ и по каменной надкладкѣ сверху валиковъ.“

Главная церковь второго этажа въ два свѣта. Нижнія окна, выходящія въ галлерею, украшены разнообразными наличниками и покрыты фресковой орнаментаціей. Входы тоже чрезвычайно красивы и богато изукрашены и колоннами и фресковой орнаментаціей, отличающейся необыкновеннымъ богатствомъ и гармоніей красокъ.

„Снаружи всѣ четыре стѣны главнаго четыреугольника церкви, замѣчаетъ В. В. Сусловъ, декорированы различно. Болѣе правильную разбивку украшеній имѣютъ западная и восточная стороны. Украшенія же на другихъ стѣнахъ чрезвычайно не симмет-

ричны, въ особенности на южной, гдѣ окна, тройныя колонны, верхнія полукружія и оси куполовъ вовсе не отвѣчаютъ другъ другу. Желая же, однако, отвлечь глазъ зрителя отъ такой неправильной разбивки, строители заполнили всю южную стѣну массой промежуточныхъ колонокъ, а верхи стѣнъ украсили живописью, чѣмъ достигли того, что вся эта несимметричность теряется въ пестротѣ украшеній и нисколько не рѣжетъ глазъ."

Наружные углы главнаго четыреугольника храма украшены каждый пятью колонками, изъ которыхъ угловыя значительно толще. Наличники наружныхъ оконъ заканчиваются вверху двойнымъ и тройнымъ подраздѣленіемъ кокошниковъ, врѣзающихся въ главный карнизъ. Первоначальное покрытіе, повидимому, было сдѣлано по полукружіямъ и окаймляло барабаны.

„Что̀ касается детальныхъ украшеній, то преобладающимъ мотивомъ являются формы аналогичныя съ украшеніемъ деревянныхъ церковныхъ построекъ. Украшенія лекальнаго кирпича состоятъ изъ квадратовъ, круговъ, ромбовъ, витыхъ валиковъ и т. п. Въ квадратахъ, или ширинкахъ, которыми украшена нижняя галлерея, входы и другія части церкви, вставлены изразцы прекрасной работы, съ изображеніями всевозможныхъ мотивовъ розетокъ, крестиковъ, различныхъ птицъ, двуглавыхъ орловъ и даже цѣлыхъ сценъ, какъ напримѣръ, осада города и пр."

Храмъ Николы Мокраго въ Ярославлѣ тоже пятиглавый, съ двумя шатрами по бокамъ. Въ оградѣ его стоятъ рядомъ два другихъ храма и предъ каждымъ изъ нихъ выстроено по кирпичному входу съ богатыми изразчатыми украшеніями по карнизамъ и по стѣнамъ. Надъ каждымъ входомъ находится по небольшому шатрику, поставленному на четырехъ кокошникахъ, разукрашенныхъ изразцами; покрытіе ихъ сдѣлано на два ската, такъ что спереди и сзади образуется по фронтону, верхи которыхъ заполнены иконописью. Общія массы этихъ входовъ напоминаютъ деревянную шатровую церковь.

Церковь Ильи Пророка, тоже въ Ярославлѣ, стоитъ на подклѣтѣ. Главная ея масса представляетъ собою кубъ, увѣнчанный пятью главами. Первоначальное покрытіе было по кругамъ.

Храмъ этотъ не имѣетъ тайника; алтарь его открытъ доверху, и надъ престоломъ виситъ прекрасная рѣзная сѣнь, о которой будемъ говорить ниже. Галлерея этой церкви украшена расписными аркадами вокругъ дверей съ богатымъ изразцовымъ убранствомъ

по низу стѣнъ. Западная часть галлереи удлинена къ югу, и къ этому удлиненію приставленъ придѣлъ, украшенный кокошниками и высокимъ шатромъ. У сѣверо-западнаго угла храма стоитъ колокольня.

Соборъ въ Толгскомъ монастырѣ, близъ Ярославля, построенъ на подклѣтѣ и имѣетъ планъ владиміро-суздальскихъ церквей, т.-е. прямоугольника съ четырьмя внутренними столбами и тремя абсидами. Съ трехъ сторонъ его окружаетъ галлерея, на югѣ заканчивающаяся придѣломъ, а на сѣверѣ—лѣстницей.

Такимъ образомъ, отличительными чертами ярославскихъ церквей является присутствіе множества шатровъ, пристройка фронтонныхъ входовъ, своеобразная отдѣлка стѣнъ, выражающаяся въ многочисленныхъ колонкахъ, идущихъ въ перемежку съ украшенными изразцами квадратами, и вообще изобиліе изразчатыхъ украшеній, въ видѣ цѣлыхъ карнизовъ, цоколей, наличниковъ у оконъ и т. п.

Сказаніе объ участіи голландскихъ мастеровъ въ сооруженіи ярославскихъ церквей, такъ же какъ и указаніе надписей на этихъ мастеровъ, встрѣчающіяся на церковной утвари, обратили на себя вниманіе нашихъ археологовъ, такъ что во время Ярославскаго археологическаго съѣзда даже былъ сдѣланъ запросъ о томъ, какое вліяніе могли имѣть голландскіе мастера на мѣстную архитектуру.

Но нужно замѣтить, что если они и участвовали въ постройкахъ Ярославля разсматриваемой нами эпохи, то, во всякомъ случаѣ, строили не самостоятельно, а вполнѣ сохраняя всѣ особенности русскаго стиля. Западное вліяніе замѣтно только въ формѣ куполовъ да въ поливѣ изразцовъ.

Изразцы эти слѣдуетъ раздѣлить на два вида: на цвѣтные и на муравленые. Въ цвѣтныхъ наведены орнаменты красками: зеленою, желтою, коричневою, по предварительно наложенной бѣлой поливѣ, или въ смѣси съ нею, такъ что глина подъ краскою не видна. Муравленые изразцы политы прозрачною темно-зеленою поливою по бѣлой глинѣ; на нихъ очень рѣдко попадаются узоры въ чисто-русскомъ вкусѣ, но встрѣчаются изображенія нѣмецкихъ рейтаровъ, римлянъ и т. д.; на одномъ изразцѣ изображенъ городъ, или крѣпость, съ подъемнымъ мостомъ, съ воротами, имѣющими наверху вышку для часового и набатный колоколъ, съ проемами и дверцами въ стѣнѣ.

Переходя теперь къ другимъ городамъ, мы находимъ довольно интересную церковь въ г. Костромѣ—Воскресенія на Дебряхъ. Своимъ квадратнымъ планомъ, пятиглавіемъ и галлереей, она очень подходитъ къ типу ярославскихъ церквей, но имѣетъ оригинальный входъ черезъ калитку каменныхъ воротъ, въ которую упирается лѣстница, ведущая съ галлереи. Наверху воротъ стоятъ три шатровыхъ главы. Вся церковь испещрена разными красками.

Близь города находится извѣстный Ипатьевскій монастырь со своимъ обширнымъ пятиглавымъ храмомъ. Средняя глава этого храма украшена двойной аркатурой, т.-е. надъ первымъ рядомъ арокъ идетъ второй рядъ, опирающійся на тѣ же колонки. Подобный пріемъ иногда встрѣчается и въ московскихъ церквахъ.

Суздаль, оставившій такіе знаменитые памятники древняго зодчества, и въ эту эпоху создалъ тоже своеобразныя и интересныя зданія. Не говоря объ оригинальныхъ колокольняхъ, о которыхъ у насъ будетъ рѣчь впереди, слѣдуетъ указать на церкви въ Ризположенскомъ и Покровскомъ монастыряхъ. Главная ихъ особенность состоитъ въ томъ, что онѣ, при квадратномъ основаніи, имѣютъ только три главы: большую по-серединѣ и двѣ—по угламъ, близь алтаря.

Въ г. Муромѣ находятся развалины нѣкогда замѣчательной, по устройству шатра, церкви. Шатеръ этотъ въ планѣ преставляетъ звѣзду, такъ что шатеръ ограниченъ плоскостями, образующими попеременно вдающіеся и выдающіеся двугранные углы. Такіе шатры встрѣчаются очень рѣдко, особенно каменные.

Упоминавшаяся нами раньше церковь Іоанна-Предтеченскаго монастыря въ Казани (рис. 153) стоитъ на высокихъ подвалахъ. Съ двухъ сторонъ ее обходитъ галлерейка, состоящая изъ красивыхъ арочекъ. Въ западной ея части находится входъ въ трапезную, откуда три арки ведутъ въ самую церковь. Галлерея покрыта коробовыми сводами съ распалубками надъ наружными арками. Трапезная перекрыта половиною сомкнутаго свода, а самая церковь — полнымъ сомкнутымъ сводомъ; приэтомъ помѣщеніе самой церкви значительно выше свода трапезной. И трапезная, и галлерея снаружи покрыты общею крышею, самая же церковь поднимается цѣлымъ этажемъ выше и перекрыта двухскатною крышею съ фронтонами на узкихъ сторонахъ. Надъ церковью поднимается три высокихъ глухихъ красивыхъ шатра.

Церкви Калужской губерніи имѣютъ обыкновенно надъ сѣверными и надъ южными входами особыя крыльца, какъ въ Покровской церкви города Калуги и въ Успенской церкви села Рыжкова. Верхъ ихъ почти всегда покрывался четырехскатной деревянной крышей, такъ что кокошниковъ на сомкнутомъ сводѣ здѣсь не встрѣчается; кокошники же помѣщались обыкновенно въ одинъ или два ряда надъ главнымъ карнизомъ.

Еще слѣдуетъ остановиться нѣсколько на г. Соликамскѣ, Пермской губерніи. Не смотря на то, что этотъ небольшой городокъ такъ удаленъ отъ центра государства, въ XVII-омъ вѣкѣ зодчество тамъ процвѣтало. Особенно замѣчателенъ городской соборъ, выстроенный въ 1688 — 1697 годахъ. Храмъ это пятиглавый, стоитъ на подклѣти и окруженъ двухъ-этажной галлереей. Планъ представляетъ квадратъ безъ внутреннихъ столбовъ. Архитектурныя формы довольно изящны. Покрытіе сдѣлано двумя рядами кокошниковъ. Оригинальны столбы главнаго входа и на нихъ арка съ подвѣской, на верхнемъ карнизѣ которой находится по одному крупному кокошнику съ шатромъ на верху. По бокамъ спускаются лѣстницы на ползучихъ аркахъ и пузатыхъ колонкахъ, какъ бы балясинахъ. Интересенъ также одинъ изъ боковыхъ входовъ, сдѣланный безъ арки, а образуемый прямымъ карнизомъ, лежащимъ на двухъ фигурныхъ столбахъ. Съ паперти въ храмъ ведетъ дверь съ характернымъ наличникомъ въ четыре выступа.

Въ Сѣверо-Западномъ краѣ, въ XVI-омъ вѣкѣ, является новый видъ церквей: храмы-крѣпости. Таковы, напримѣръ, Малосюжайновская церковь, представляющая въ планѣ квадратъ съ четырьмя внутренними столбами и одной алтарной абсидой. По угламъ ея расположены четыре башни, а по верху идетъ карнизъ съ бойницами. Входъ замыкался, помимо деревянныхъ дверей, еще желѣзнымъ двернымъ щитомъ, опускавшимся на цѣпяхъ. Толщина стѣнъ—отъ двухъ съ половиной до трехъ съ половиной аршинъ.

Сходный съ этими церквами характеръ носятъ ростовскія церкви, которыя почти всѣ помѣщаются на воротахъ. Съ наружнаго фасада, по сторонамъ воротъ, стоятъ обыкновенно высокія башни, которыя непосредственно связаны съ кремлевскими стѣнами.

Такова небольшая церковь Іоанна Богослова, выстроенная въ 1683 году (рис. 162). Входъ въ нее изъ кремля, съ южной сто-

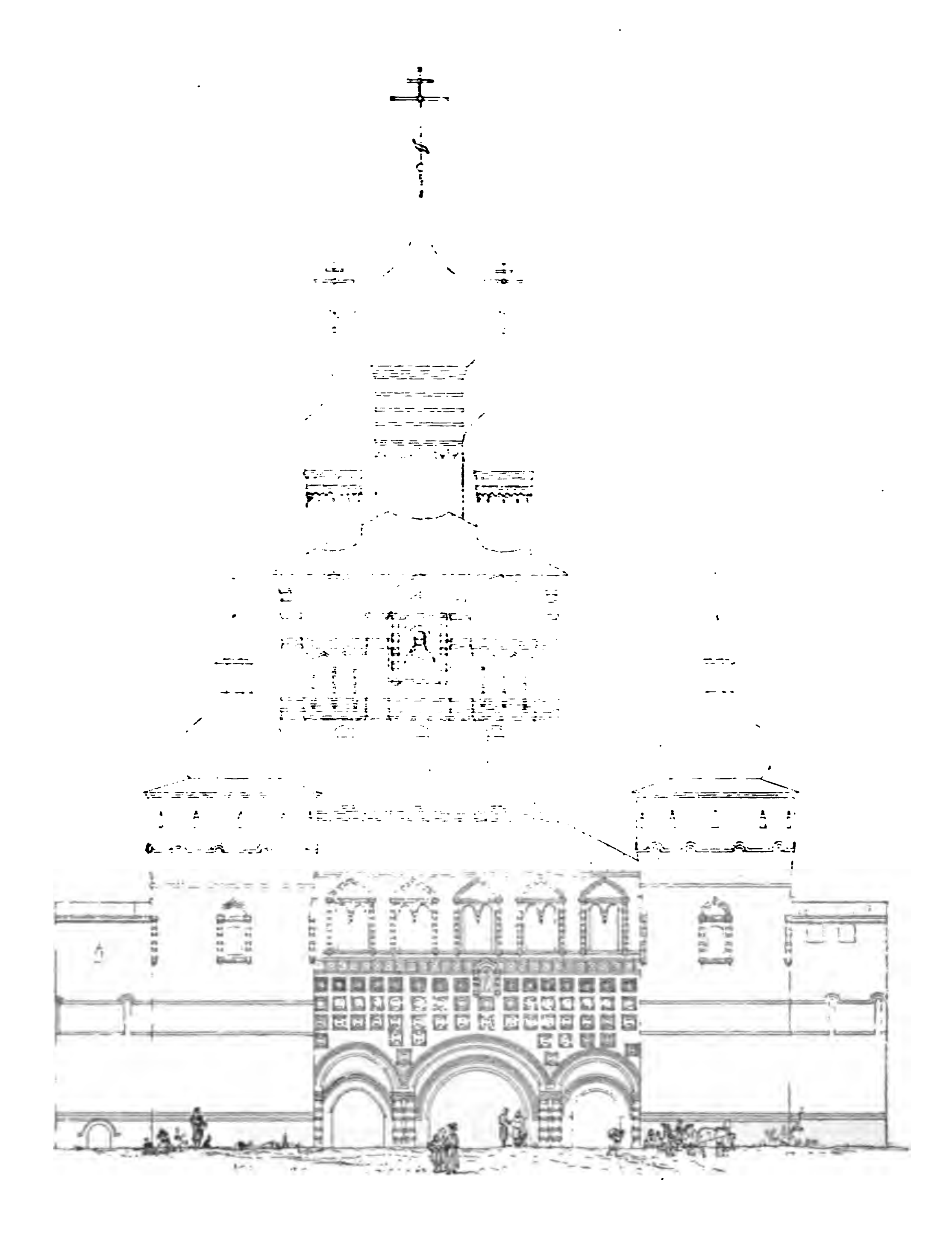


Рис. 162. Ц. Іоанна Богослова, въ Ростовѣ В.

роны алтаря. Главная масса имѣетъ почти квадратный планъ съ тремя дверями, выходящими на галлерею: на сѣверъ, западъ и югъ (рис. 164). Двери эти со стороны галлереи имѣютъ оригинальную обдѣлку. Онѣ представляютъ аркаду, раздѣленную тягами, идущими къ центру, и покоющуюся на колоннахъ. Все это раскрашено разными тонами и производитъ очень пріятное впечатлѣніе. Галлерея

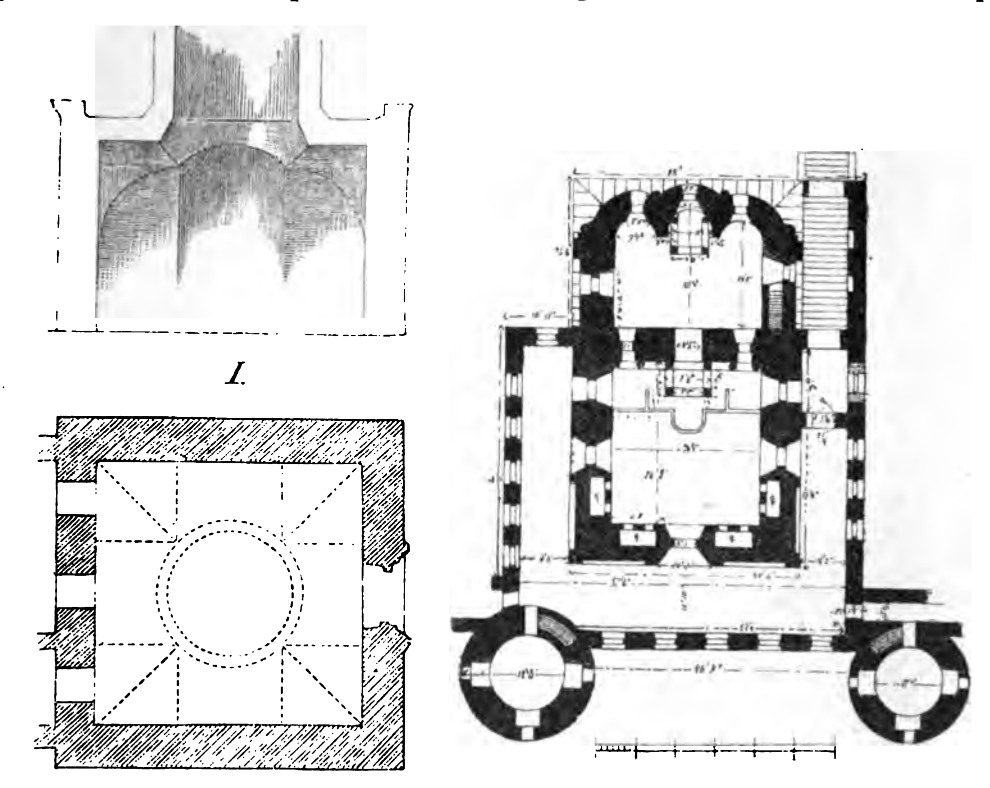


Рис. 163 и 164. Ц. Іоанна Богослова въ Ростовѣ В.

съ запада шире (рис. 164), чѣмъ съ юга и съ сѣвера и составляетъ какъ бы продолженіе крѣпостныхъ стѣнъ. Двѣ двери, съ сѣвера и съ юга, ведутъ прямо на стѣны. Круглыя башни различнаго діаметра замыкаютъ западную стѣну этой галлереи, причемъ сѣверная башня нѣсколько врѣзалась въ нее, такъ что и входъ имѣетъ съ галлереи; южная же едва касается и имѣетъ выходъ на стѣну. Алтарь имѣетъ три полукружія и отдѣленъ отъ церкви каменной стѣной съ тремя дверями: царскими, сѣверными и южными. Стѣна эта такой же толщины, какъ и наружныя стѣны храма. Въ среднемъ алтарномъ полукружіи, подъ сводикомъ, поддерживаемомъ на четырехъ колоннахъ, устроено каменное сидѣнье для митропо-

лита. По бокамъ царскихъ и боковыхъ дверей стоятъ каменныя, золоченыя колонны. Передъ царскими вратами стоятъ еще двѣ колонны, соединенныя арочками, и съ первыми колоннами, и между собою. По бокамъ вратъ, между колоннами, сдѣланы углубленія, покрытыя арками, на которыхъ находятся надписи о построеніи храма.

Главная масса храма покрыта (рис. 163) сомкнутымъ сводомъ съ четырьмя распалубками къ срединамъ стѣнъ; на этихъ сводахъ стоятъ пять главъ; средняя — съ окнами, открыта снизу, а боковыя безъ оконъ, снизу закрытыя, имѣютъ только декоративный характеръ. Внутри, на стѣнахъ этой церкви, на высотѣ около двухъ саженъ, устроены особыя полыя пространства, назначеніе которыхъ пока еще не вполнѣ выяснено. Они имѣютъ четыреугольную форму и сверху покрыты коробовыми сводиками; съ внутренностью же церкви сообщаются двумя круглыми отверстіями, вершка по четыре въ діаметрѣ. Вѣроятнѣе всего, что они играли роль резонаторовъ, по крайней мѣрѣ, А. М. Павлиновъ, изслѣдовавшій ихъ, увѣряетъ, что „ноты, взятыя голосомъ противъ круглаго отверстія, звучатъ гораздо сильнѣе нотъ, взятыхъ съ той же силой, отвернувшись отъ отверстія; если же, говоритъ онъ, взять ноту на нѣкоторомъ разстояніи отъ него и, держа ее, повернуться къ отверстію, то легко отличить тѣ моменты, когда звукъ будетъ направленъ прямо въ отверстіе. На основаніи этого опыта, заключаетъ онъ, предполагаемъ, что эти полыя мѣста сдѣланы для звука, хотя они не похожи на обыкновенные голосники — небольшой кувшинообразной формы. Голосники эти, въ отличіе отъ общепринятыхъ, назовемъ резонаторами. Они дѣлаютъ церковь дѣйствительно замѣчательною въ акустическомъ отношеніи: алтарь отдѣленъ толстой каменной стѣной, но если запереть всѣ три двери, которыя плотно его закрываютъ, то все-таки каждое слово, произнесенное въ алтарѣ, слышится молящимися совершенно отчетливо. Подобный же резонаторъ находится и въ алтарной стѣнѣ, со стороны алтаря.“

Изъ алтарнаго окна, съ южной стороны, съ подоконника, начинается лѣстница, идущая внутри стѣны на чердакъ, подъ самую крышу. На чердакѣ видно начало барабановъ главъ. Средняя глава имѣетъ, вмѣсто постамента, рядъ кирпичныхъ уступовъ у основанія, кромѣ горизонтальнаго пояска, на который упираются всѣ вертикальныя тяги, видимыя снаружи, поверхъ крыши. Боко-

выя же главы ниже этого пояса имѣютъ еще второй поясъ. Первоначально крыша имѣла заостренныя подвышенія и шла по полукругамъ. Надъ алтаремъ крыша шла по кривой.

Галлерея, окружающая церковь со двора, имѣетъ окна съ круглыми перемычками и съ богатоукрашенной тягой; простѣнки и подоконный поясъ украшены квадратами. Съ западной стороны окна перекрыты двумя арочками съ гирькой по-срединѣ. По бокамъ стоятъ фигурныя колонки, поддерживающія карнизъ, украшенный кокошникомъ, имѣющимъ видъ фронтона. Подъ окнами идутъ четыре ряда сплошныхъ квадратовъ. Такіе же квадраты помѣщены и ниже, между арками воротъ, и вездѣ, гдѣ только позволяло мѣсто. Ворота состоятъ изъ трехъ арокъ, стоящихъ на фигурныхъ колонкахъ.

Недалеко отъ церкви, на стѣнѣ, стоитъ небольшая звонница, въ видѣ шатровой башенки, съ двумя арочками съ каждой стороны.

Другая, подобная же церковь, во имя Воскресенія, находится на воротахъ сѣверной стѣны кремля. Ея планъ представляетъ собою прямоугольникъ, вытянутый отъ запада къ востоку, съ алтаремъ, тоже отдѣленнымъ каменной стѣной, имѣющей трое дверей. Предъ царскими дверями помѣщена сѣнь на колонкахъ, весьма сходная съ сѣдалищемъ, находящемся въ среднемъ алтарномъ полукружіи, у окна. Солея поднята на четыре ступени и огорожена невысокой каменной стѣнкой; съ боковъ, у стѣнъ, приставлены высокія возвышенія, съ парой колоннъ на каждомъ, поддерживающихъ поперечную арку, между которыми переброшенъ коробовый сводъ; послѣдній, подходя къ основанію средней главы, нѣсколько вспарушенъ, что позволяетъ ему образовать надъ главою перерывъ: очень смѣлый и рѣдко встрѣчающійся пріемъ.

Западная и восточная части главной церкви и алтарь крыты сомкнутыми сводами.

Галлерея церкви соединяется съ кремлевской стѣной и имѣетъ три двери, ведущія въ церковь; снаружи она тянется въ видѣ аркады, соединяющей двѣ круглыя крѣпостныя башни. Главная масса церкви, возвышаясь надъ окружающими зданіями, вѣнчается пятью главами.

Въ церкви Спаса на Сѣняхъ, построенной въ 1675 году, мы находимъ весьма интересный варіантъ подобныхъ сооруженій. Общая его форма такая же, но внутреннее устройство имѣетъ нѣ-

которыя особенности: солея поднята здѣсь на восемь ступеней и отдѣляется отъ остального храма аркадой въ пять арокъ съ подвѣсками. Арки эти стоятъ на золоченыхъ колоннахъ, которыя имѣютъ основаніемъ стѣнку, аршина въ полтора высоты; надъ арками опять идетъ стѣнка и доходитъ до половины высоты храма, гдѣ оканчивается безо всякаго карниза; съ алтарной стѣнкой она соединяется подобными же арками. Царскія врата представляютъ собою аркаду, обложенную мѣдью; сѣверныя и южныя двери тоже имѣютъ видъ аркадъ, но расписаны фресками такъ же, какъ и всѣ прочія арки и самая церковь. Церковь крыта сомкнутыми сводами съ распалубками; глава у ней двухъ-этажная и имѣетъ въ основаніи четыреугольникъ, переходящій вверху въ цилиндръ. Эта церковь совсѣмъ не имѣетъ галлереи и имѣетъ всего одинъ входъ съ сѣвера, съ порталомъ на двухъ колонкахъ, между которыми на общей аркѣ помѣщены двѣ небольшія арочки съ подвѣской по срединѣ. Надъ аркой помѣщенъ карнизъ, покрытый кокошникомъ.

„Въ концѣ XVII-го столѣтія, говоритъ И. Е. Забѣлинъ, вліяніе западныхъ художествъ на наши приняло рѣшительный характеръ и болѣе уже не ограничивалась отдѣльными явленіями, какъ прежде, но проникло всюду, отразилось на всѣхъ произведеніяхъ тогдашняго русскаго художества. Въ архитектурѣ возникъ особый стиль, сходный съ итальянскимъ, изобилующій орнаментами въ стилѣ Возрожденія; церковныя постройки вообще подвергались различнымъ нововведеніямъ, коснувшимся не одного фасада, но даже и плана. Иконопись все болѣе и болѣе подчинялась живописи; рѣзное деревянное дѣло также получило совершенно новый характеръ: украшенія большей части иконостасовъ, сохранившихся отъ этого времени, во многомъ сходствуютъ съ тѣми разнообразными и многочисленными орнаментами въ стилѣ Возрожденія, которыми такъ богаты храмы, построенные въ концѣ XVII-го столѣтія.“

Таковы церкви, построенныя Нарышкиными.

Одна изъ нихъ находится въ селѣ Филяхъ (рис. 165), въ окрестностяхъ Москвы, построена дядей Петра Великаго, бояриномъ Львомъ Кириловичемъ Нарышкинымъ, и представляетъ собою одинъ изъ лучшихъ памятниковъ этой эпохи.

Самый планъ церкви уже сильно измѣненъ противъ стариннаго типа русскихъ церквей. Онъ изображаетъ собою четвероко-

нечный крестъ, средина котораго состоитъ изъ квадрата, а концы изъ округлостей, выходящихъ съ каждой стороны квадрата.

Такая особенность въ планѣ неизбѣжно повлекла за собою и совершенно особое распредѣленіе главъ. Надъ срединою храма возвышается большая глава, а остальныя четыре приходятся надъ

Рис. 165. Церковь въ с. Филяхъ.

округлостями храма и, слѣдовательно, расположены не по угламъ зданія, какъ прежде, а крестообразно, соотвѣтственно четыремъ сторонамъ свѣта.

Вся церковь стоитъ на подклѣтѣ, окруженномъ двухъ-этажною галлереею, нижній этажъ которой крытъ арками, а верхній совсѣмъ открытый. Широкія, просторныя лѣстницы ведутъ на второй этажъ галлереи къ храму. Главная часть церкви, какъ мы сказали, имѣетъ квадратное основаніе, на которомъ стоитъ восьмерикъ, несущій на своемъ сводѣ еще восьмерикъ, на которомъ возвышается шейка съ луковичной главой. Въ верхнемъ восьмерикѣ помѣщена колокольня. Всѣ четыре округлости прямо заканчиваются барабанами съ луковичными главами.

Наружныя стѣны украшены богатою орнаментаціей, высѣченною изъ бѣлаго камня; по стѣнамъ восьмерика разставлены образа.

Къ подобному же типу относятся церковь въ с. Петровско-Разумовскомъ, подъ Москвою, нѣкогда принадлежавшемъ тоже Нарышкинымъ, и церковь Воздвиженія, на Воздвиженкѣ, въ Москвѣ.

XXX.

Мы уже говорили, что первоначальный планъ каменныхъ колокольницъ сохранился чрезвычайно долго и встрѣчается даже при московскихъ церквахъ XVI-го вѣка, какъ, напримѣръ, при Дьяковской церкви. Но здѣсь же онѣ получили и главное свое развитіе.

Интересный типъ представляетъ собою колокольница Звенигородскаго собора, построенная не одновременно съ нимъ а, какъ опредѣляетъ Н. В. Султановъ, не раньше XVI-го вѣка. Она состоитъ изъ двухъ, квадратныхъ въ планѣ, столбовъ, въ одномъ изъ которыхъ помѣщается винтовая лѣстница; на столбахъ перекинута полукруглая арка. Все это оканчивается карнизомъ, надъ которымъ возвышается двухпролетная колокольница, причемъ надъ этими пролетами находится еще третья арочка, представляющая собою какъ бы зачатокъ будущаго верхняго пролета, такъ что разсматриваемая нами колокольница служитъ какъ бы звеномъ между двухпролетной одноярусной формой и трехпролетной двухъ-ярусной. Послѣдняя встрѣчается довольно рѣдко и относится ко времени не ранѣе половины XVII-го вѣка. Какъ на примѣры ея, можно указать на колокольницы при церкви Покрова Богородицы, въ Новгородскомъ Кремлѣ, и при церкви села Богдановки, Московской губерніи, Коломенскаго уѣзда.

Гораздо чаще трехъ-пролетныя колокольницы имѣютъ всѣ три пролета въ рядъ.

Наконецъ, полнымъ развитіемъ типа колокольницы, въ видѣ стѣнки съ пролетами, является двухъ-ярусная колокольница съ тремя пролетами въ каждомъ ярусѣ. Такова громадная колокольница въ селѣ Вяземахъ, Московской губерніи, Звенигородскаго уѣзда, построенная Борисомъ Годуновымъ.

Но всѣ эти формы могли удовлетворять только тогда, когда

нужно было въ нихъ помѣщать сравнительно небольшіе колокола. Для большихъ же колоколовъ выработались двѣ особыхъ формы; одна въ видѣ башни съ шатровымъ верхомъ, а другая—въ видѣ отдѣльной галлерейки, покрытой сводомъ съ двухскатной крышей.

Первую форму подробно прослѣдилъ въ ея развитіи нашъ извѣстный изслѣдователь древняго русскаго зодчества, такъ много разъ упоминавшійся нами Н. В. Султановъ.

„Образчикомъ этой формы, говоритъ онъ, можетъ служить колокольня Дудина монастыря Нижегородской губерніи (рис. 166), достроенная, какъ гласитъ надпись на камнѣ, вдѣланномъ въ стѣну, въ 1600-мъ году, при игумнѣ Ефимѣ. Она представляетъ собою прямоугольникъ въ планѣ, по краямъ котораго какъ бы поставлены двупролетныя и трехпролетныя стѣнки, образующія собою замкнутый периметръ, покрытый шатромъ. Шатровыя же покрытія явились, несомнѣнно, во-первыхъ, подъ вліяніемъ деревяннаго зодчества, въ которомъ эта форма является преобладающей. Но глухія шатровыя покрытія оказались не совсѣмъ удобными, потому что они задерживали распространеніе звука, вслѣдствіе чего потребовалось дѣлать въ шатрѣ отверстія, которыя получили характерныя названія „слуховъ“, чѣмъ и объясняется ихъ исключительно звуковое происхожденіе. За архитектурной обработкой ходить далеко было нечего: шатры московскихъ кремлевскихъ башенъ были снабжены подобными же отверстіями, служившими окнами. И вотъ, на слухи нѣкоторыхъ колоколенъ цѣликомъ переносится ихъ оконная обработка. Такимъ образомъ, нарождается новый типъ колокольни съ четырехграннымъ шатромъ, со слухами и луковичной главкой. Послѣднимъ вздохомъ этой формы является, повидимому, чуть-ли не единственная въ своемъ родѣ колокольня церкви Дмитрія Селунскаго въ Москвѣ, на Тверской (рис. 167), которая, судя по стилю и кладкѣ, относится къ эпохѣ царя Алексѣя Михайловича. Но на этомъ шатровая форма не останавливается: подъ вліяніемъ тѣхъ же деревянныхъ построекъ, она постепенно изъ прямоугольной переходитъ въ восьмигранную, причемъ переходъ этотъ начинается сверху, съ шатра, какъ это мы видимъ на колокольнѣ церкви Іоанна Богослова, въ Ростовскомъ кремлѣ (рис. 168), которая имѣетъ восьмигранный шатеръ на четырехгранномъ основаніи. Затѣмъ, и самый арочный колокольный ярусъ становится также восьмиграннымъ, причемъ вырабатывается окончательно типъ одной изъ наилучшихъ формъ рус-

скаго зодчества, типъ восьмигранной шатровой колокольни, свойственный преимущественно эпохѣ царей Михаила и Алексѣя.

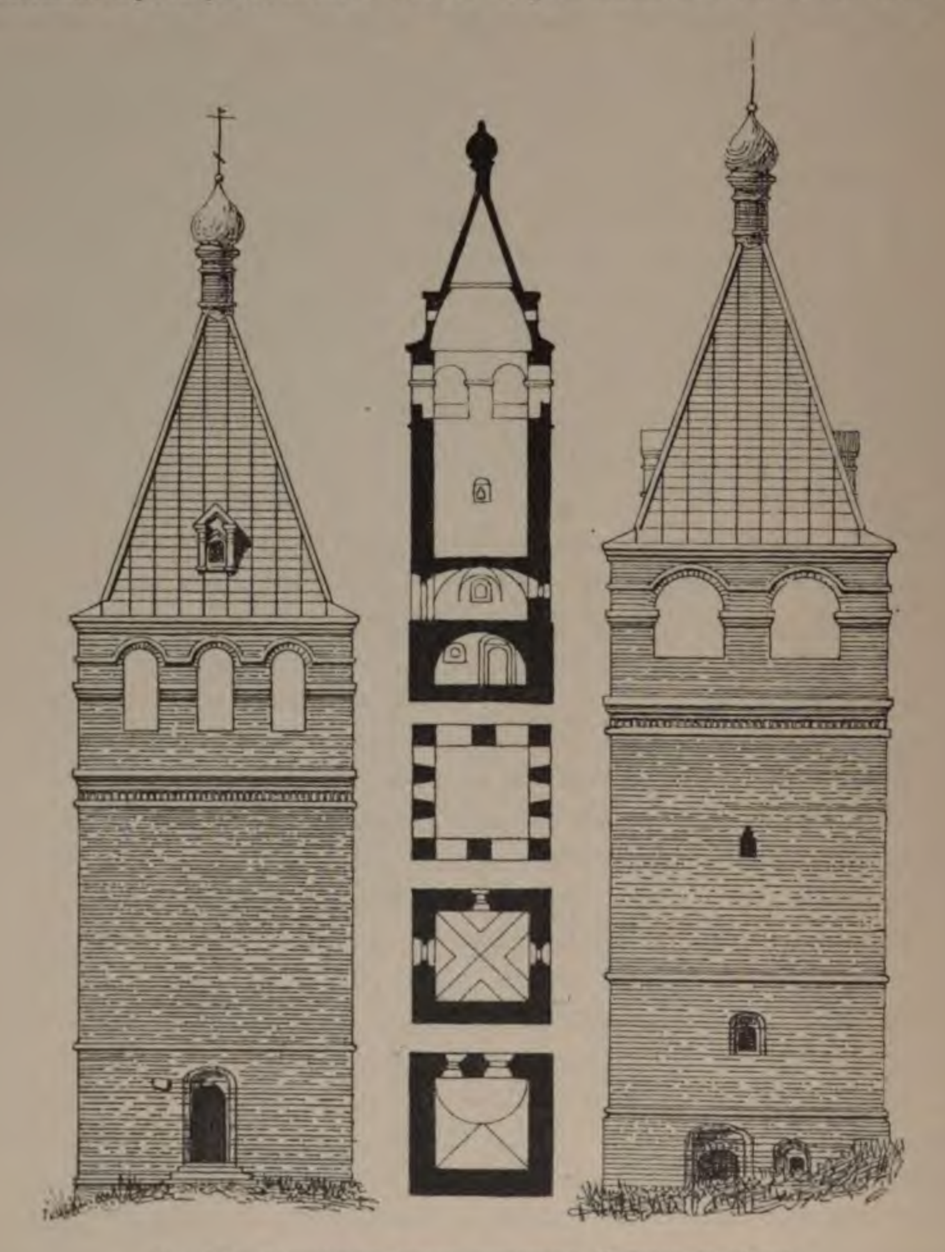


Рис. 166. Колокольня Дудина монастыря, Нижегородской губ.

Наивысшаго развитія достигаетъ эта форма въ высокохудожественной, отличающейся превосходнымъ силуэтомъ, колокольнѣ церкви Рождества Путинки, на Малой Дмитровкѣ, въ Москвѣ (рис. 151), этой „классинки русскаго зодчества", по выраженію од-

ного знатока. Форма эта, крайне плодотворная, отличается замѣчательною жизненностью, не застываетъ въ единичномъ образчикѣ, а наоборотъ, имѣетъ періоды высокаго развитія и упадка. Дальнѣйшее

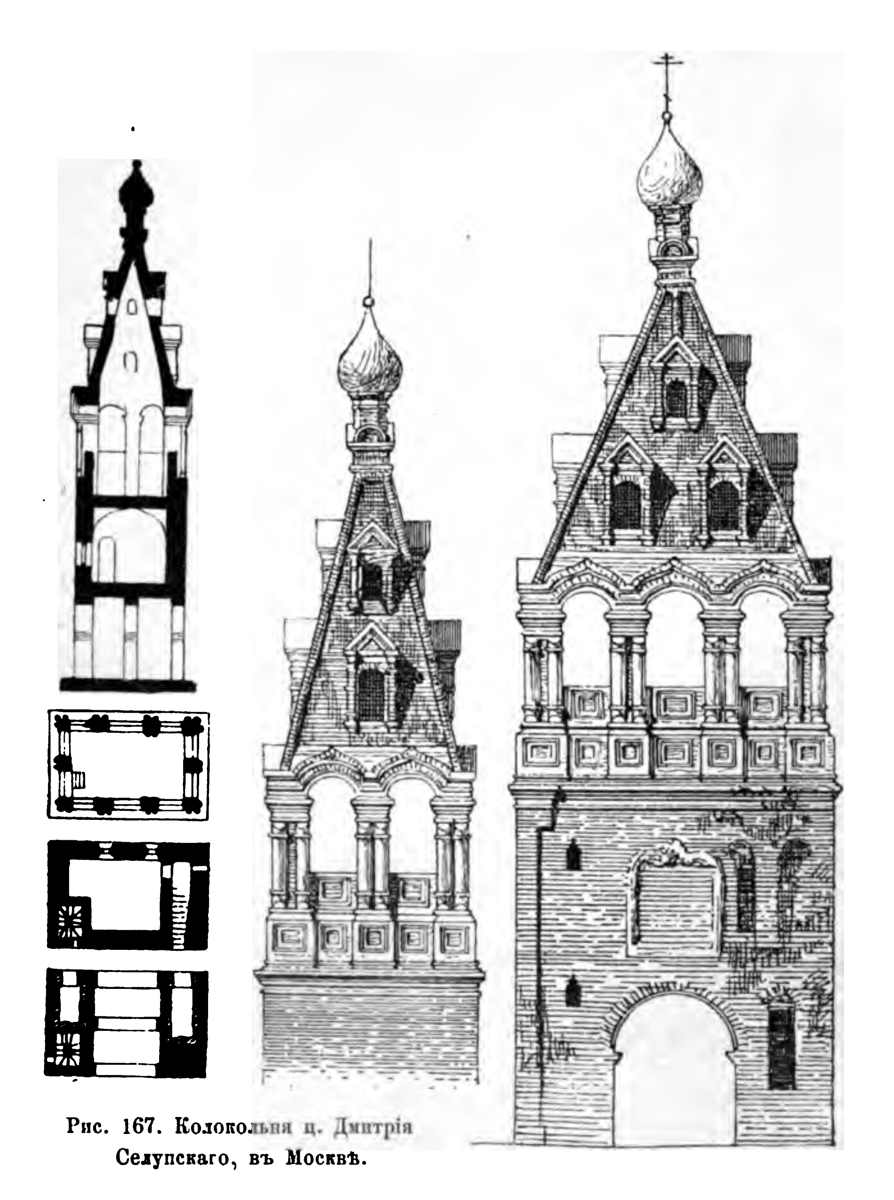


Рис. 167. Колокольня ц. Дмитрія Селунскаго, въ Москвѣ.

ея развитіе заключается, во-первыхъ, въ увеличеніи ея размѣровъ и высоты, а во-вторыхъ, въ наростаніи числа слуховъ. На основаніи лишь однихъ московскихъ образцовъ можно сдѣлать послѣдовательный подборъ этого наростанія. Сперва появляются два яруса слуховъ, а потомъ три яруса, имѣющихъ видъ оконъ (церковь Спаса на Пескахъ, въ Каретномъ ряду). Затѣмъ, при трехъ

ярусахъ слуховъ, нижній рядъ дѣлается въ видѣ двойныхъ оконъ (церковь Николы въ Хамовникахъ), [церковь Троицы въ Зубовѣ (рис. 169)], послѣ этого являются четыре ряда слуховъ (цер-

Рис. 168. Колокольня ц. Іоанна Богослова, въ Ростовѣ В.

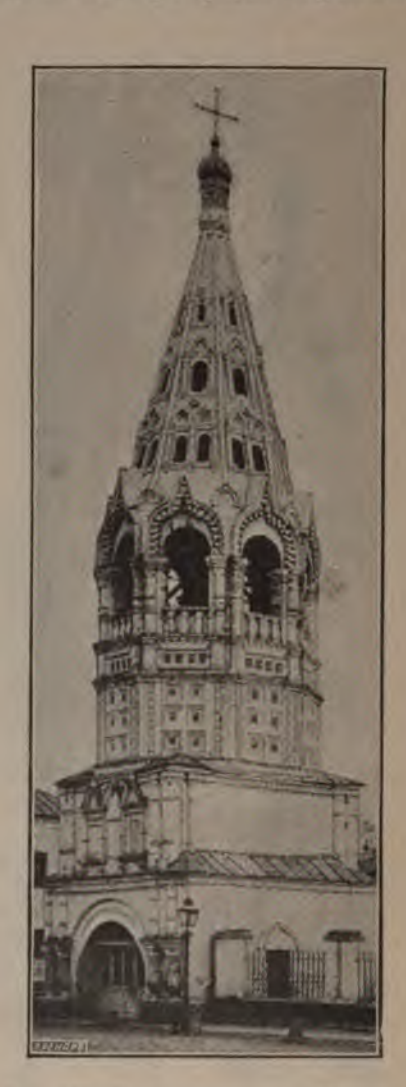


Рис. 169. Колокольня при ц. Троицы въ Зубовѣ, въ Москвѣ.

ковь Адріана и Наталіи, на Мѣщанской) и, наконецъ, четыре же ряда слуховъ съ парными окнами въ нижнемъ ряду (церковь Николы Явленнаго, на Арбатѣ). Колокольни этой формы отличаются особенными красотою и богатствомъ. Только что указанная колокольня можетъ служить образцомъ наивысшаго типа этой формы и, подобно колокольни Рождества Путинки, пред-

ставляетъ собою одинъ изъ совершеннѣйшихъ образчиковъ русскаго зодчества. Четырехгранный низъ дѣлается, по большей части, двухярусный; верхній ярусъ его убирался окнами и цилиндрическими колонками, а нижній имѣлъ входъ, нерѣдко съ подвѣсными арочками и одиночныя или двойныя балясины по угламъ."

Рис. 170. Колокольня „Иванъ Великій, въ Москвѣ.

Вторая форма колокольницъ — въ видѣ отдѣльной галлерейки—въ своемъ развитіи, превратилась въ двѣ параллельныя другъ другу стѣнки, пространство между которыми покрыто сводомъ, и вся эта галлерейка расположена, обыкновенно, на высокомъ двухярусномъ основаніи. Образцомъ такихъ колокольницъ можетъ служить колокольница Борисоглѣбскаго монастыря, близь Ростова Великаго. У колокольницы Спасо-Евфиміева монастыря на одномъ концѣ такой галлерейки поставлена крытая шатромъ четыреугольная башенка, которая, въ позднѣйшихъ постройкахъ, переносится на середину галлереи, становится круглой и покрывается луковичной главкой, какъ это видимъ на такъ называемой Филаретовской пристройкѣ къ колокольнѣ Ивана Великаго.

Изрѣдка встрѣчаются колокольни, въ родѣ такихъ, какъ при церквахъ Рождества Христова, въ Ярославлѣ, и въ Саввинскомъ Сторожевскомъ монастырѣ, подъ Звенигородомъ, гдѣ обѣ разсмотрѣнныя нами формы, шатровая и въ видѣ галлереи, сливаются вмѣстѣ въ новую сложную форму, отличающуюся особеннымъ богатствомъ и красотою.

Но, на ряду съ этими чисто русскими типами колоколенъ, су-

ществовалъ еще типъ столпообразныхъ колоколенъ, явившійся несомнѣнно подъ вліяніемъ исконнаго стремленія Русскихъ къ высокимъ зданіямъ.

Прототипомъ такихъ колоколенъ можетъ считаться извѣстная московская колокольня—Иванъ Великій (рис. 170), построенная царемъ Борисомъ Годуновымъ. Она представляетъ собою столбъ, раздѣленный въ вышину на три почти равныхъ части; нижняя часть, въ видѣ восьмигранной призмы, значительно шире второй, имѣющей ту же форму, такъ что вокругъ второй призмы образуется открытый ходъ; въ свою очередь, вторая часть нѣсколько шире третьей, которая, начинаясь снизу призмою, при помощи двойного ряда кокошниковъ переходитъ въ круглую шею, оканчивающуюся золотой луковичной главой.

Подобныхъ колоколенъ встрѣчается очень много; какъ на замѣчательнѣйшія изъ нихъ можно указать на колокольни Троице-Сергіевской Лавры, Московскаго Новоспасскаго монастыря, въ Новомъ Іерусалимѣ и др.

XXXI.

Мы прослѣдили, не отрываясь, ходъ развитія церковной архитектуры въ Московскій періодъ государства. Обратимся теперь къ гражданскимъ сооруженіямъ того же періода.

Еще великій князь Іоаннъ III, призвавъ въ Москву итальянскихъ мастеровъ, для постройки собора, рѣшилъ и себѣ построить дворецъ, гдѣ прежде былъ „набережный златоверхій теремъ“, и поручилъ это дѣло фрязину Марку Руфу. Этотъ послѣдній, въ 1487 году, заложилъ сперва Малую полату, а четыре года спустя, вмѣстѣ съ Петромъ Антоніемъ выстроилъ и Большую полату, извѣстную до сихъ поръ подъ именемъ Грановитой.

Грановитая полата въ планѣ своемъ представляетъ почти квадратъ, со столбомъ въ серединѣ. Крыта она сводами, которые, опираясь пятами на наружныя стѣны полаты, со всѣхъ сторонъ сходятся къ среднему столбу, служащему имъ второю опорою. Возобновленіе полаты передъ коронаціей императора Александра III показало, что первоначальное перекрытіе оконъ было сдѣлано по двумъ арочкамъ, что подтверждается и рисунками въ упоминав-

шейся уже нами рукописи „Избраніе на царство Михаила Ѳеодоровича“. Послѣдній источникъ свидѣтельствуетъ еще, что крыша была шатровая, а крыльцо съ тремя рундуками, крытыми по-русски высокими шатрами и бочкою.

По окончаніи этой постройки, великій князь велѣлъ сломать весь свой „старый деревянный дворъ и нача ставити каменный дворъ“, самъ же переѣхалъ пока въ новыя хоромы князя Ивана Юрьевича Патрикѣева. Но начатая постройка была пріостановлена на цѣлыхъ шесть лѣтъ страшнымъ пожаромъ, опустошившимъ, 28 іюля 1493 года, всю Москву, такимъ пожаромъ, что „по лѣтописцамъ и старые люди сказываютъ, какъ Москва стала, таковъ пожаръ не бывалъ“. Только въ 1499 году великій князь снова заложилъ „дворъ свой каменъ, полаты каменныя и кирпичныя, а подъ ними погребы и ледники, да и стѣну каменную отъ двора до Боровицкихъ воротъ“, и поручилъ эту постройку Алевизу Фрязину, который и окончилъ ее въ 1508 году.

„Расположеніе каменнаго первоначальнаго дворца, говоритъ И. Е. Забѣлинъ, весьма трудно опредѣлить съ тою точностью, которая могла бы удовлетворить наше любопытство. Немного мимоходныхъ, краткихъ указаній на разныя полаты этого дворца даютъ весьма сбивчивое понятіе о его составѣ. Болѣе всего въ этомъ отношеніи замѣчательна и въ высшей степени любопытна статья къ свадебному разряду великаго князя Василія, бывшему въ 1516 году, то-есть, спустя восьмнадцать лѣтъ послѣ постройки дворца. Вникнувъ хорошенько въ этотъ актъ, можно положительно сказать, что первоначальный каменный дворецъ, начала XVI вѣка, не смотря на пожары и безпрестанныя перестройки и передѣлки, въ главныхъ чертахъ своихъ нисколько не измѣнился въ теченіи двухъ съ половиною вѣковъ и, покинутый царями въ началѣ XVIII столѣтія, устоялъ, хотя и въ развалинахъ, до временъ императрицы Елизаветы Петровны и даже до начала нынѣшняго столѣтія.

Руководствуясь свѣдѣніями, предлагаемыми этимъ любопытнымъ актомъ, продолжаетъ онъ далѣе, мы постараемся, сколько будетъ возможно, указать мѣстность, по крайней мѣрѣ, главныхъ частей этого первоначальнаго дворца.

Передній фасадъ дворцовыхъ зданій, или, вѣрнѣе сказать, лицо дворца обращено было на площадь, между Благовѣщенс-

кимъ, Архангельскимъ, и Успенскимъ соборами и церковью Іоанна Лѣствичника, чтó подъ Колоколы, на мѣстѣ которой, въ XVII-омъ вѣкѣ, воздвигнутъ Иванъ Великій. На эту площадь выходили всѣ дворцовыя полаты—Большая, стоявшая на самой площади, нынѣ Грановитая, и Средняя, находившаяся между Большою и Благовѣщенскимъ соборомъ, къ западу отъ нихъ, на дворцѣ, или дворѣ великокняжескомъ. Передъ Среднею Полатою, было Красное, иначе Верхнее Крыльцо, или Передніе Переходы, на которые съ площади вели три лѣстницы: одна была, какъ и теперь, у стѣны Большой, или Грановитой полаты—это та, которую теперь неправильно называютъ Краснымъ крыльцомъ; другая — средняя лѣстница, теперь не существующая; третья — Благовѣщенская паперть. Между лѣстницею подлѣ Грановитой полаты и среднею были ворота, которыя посредствомъ проѣзда подъ Краснымъ крыльцомъ и Среднею полатою, вели съ дворца, то-есть, со внутренняго двора, на площадь. Средняя лѣстница прямо, черезъ крыльцо, вела въ сѣни Средней полаты, которая почти съ этого же времени (1517 г.) называется Среднею Золотою, или просто Золотою, потому что была расписана внутри золотомъ. Изъ этихъ же сѣней двери вели въ Столовую избу, которая стояла позади Средней полаты, противъ алтарей церкви Спаса на Бору. Подлѣ Столовой избы была лѣстница внизъ, на дворъ, къ Спасу; крыльцо передъ этою избою, служившее продолженіемъ Переднихъ переходовъ, соединяло ее съ Набережною полатою, стоявшею противъ западныхъ дверей Благовѣщенскаго собора. Далѣе, къ западу отъ этой полаты, по линіи Кремлевской стѣны, къ Москвѣ-рѣкѣ, стояли чердаки, или терема. Посреди государева двора стоялъ Спасскій Преображенскій соборъ. Постельныя, или жилыя хоромы великаго князя и Постельная изба, княгинина половина, примыкавшая къ церкви Рождества Богородицы, находилась на томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ теперь Теремный дворецъ. Въ то время существовали только два нижніе этажа этого зданія, построенные Алевизомъ на бѣлокаменныхъ подклѣтахъ и погребахъ, въ одно время съ другими полатами. Надъ этими-то этажами стояли деревянныя постельныя хоромы великаго князя и великой княгини, или собственно Княгинина половина. Здѣсь же, у церкви Лазаря Святого, находилась каменная

пріемная полата великой княгини, называвшаяся, какъ можно о ней предполагать, Западною и Заднею, въ отношеніи къ Переднимъ переходамъ дворца, то-есть, къ Красному крыльцу а также Полатою, что у Лазаря Святаго. Двери изъ этой полаты вели на Постельное крыльцо, которое примыкало также къ сѣнямъ Грановитой полаты и соединялось дверью, между этихъ сѣней и сѣней Средней полаты, съ Передними переходами, или Краснымъ крыльцомъ. Съ восточной стороны это зданіе оканчивалось Наугольною полатою, что̀ отъ Пречистой (Успенскаго собора), въ которой впослѣдствіи была устроена Царицына Золотая полата. Лѣстница съ Постельнаго крыльца вела на дворъ, къ Спасу. Поваренный дворецъ стоялъ позади Рождественской церкви и хоромъ великой княгини, соединяясь съ этими хоромами Заднимъ крыльцомъ съ лѣстницею. По береговой линіи, дворецъ простирался до церкви Іоанна Предтечи на Бору.

Вотъ, заключаетъ онъ, въ краткомъ очеркѣ расположеніе каменнаго дворца, заложеннаго великимъ княземъ Иваномъ Васильевичемъ. Воздвигнутый итальянцами, по мысли, или, по крайней мѣрѣ, при сильномъ вліяніи супруги великаго князя, Софьи Ѳоминичны Палеологъ, этотъ дворецъ не могъ, конечно, во всемъ подчиниться русскимъ вкусамъ и потребностямъ; архитектура его, по современнымъ же свидѣтельствамъ, какъ и слѣдовало ожидать, носила характеръ итальянскій. Что̀ касается до внутреннихъ украшеній, то можно также полагать, что вкусъ великой княгини Софьи, воспитанной въ Италіи, среди родственниковъ и единоземцевъ грековъ, и вкусъ довершителя дворца, великаго князя Василія, воспитаннаго Софьею, внесли въ новый дворецъ много такихъ вещей, которыхъ не знала простая жизнь прежнихъ великихъ князей и которыя были необходимы при новомъ значеніи Московскаго великаго князя, какъ царя".

Но очень можетъ быть, какъ думаетъ и приводимый нами изслѣдователь, что подобно тому, какъ раньше Фіоравенти долженъ былъ подражать уже существовавшему образцу, при постройкѣ Успенскаго собора, такъ и теперь Алевизъ долженъ былъ придерживаться въ своей работѣ другого образца — Владычнаго двора, построеннаго въ 1432 году новгородскимъ архіепископомъ Евфиміемъ, гдѣ были большія каменныя полаты, комнаты и другія зданія; нѣкоторыя полаты и сѣни

были имъ подписаны. Одна изъ нихъ была такъ обширна, что имѣла тридцать дверей. Всѣ эти постройки были сооружены нѣмецкими строителями съ помощью новгородскихъ мастеровъ. Это тѣмъ болѣе вѣроятно, что въ Новгородѣ мы видимъ прототипъ и московской Грановитой полаты: это теперешняя церковь Іоанна архіепископа. Помѣщеніе это имѣетъ квадратный планъ со столбомъ по срединѣ; крыто оно сводами готической конструкціи съ разноцвѣтными тягами и росписью. Нѣсколько отступя отъ восточной стѣны, поставленъ иконостасъ, за которымъ образуется прямоугольное помѣщеніе для алтаря. Очевидно, что полата эта строена не для церкви, а имѣла другое назначеніе, на что̀ указываетъ и самое названіе Грановитой полаты, сохранившееся за нею до сихъ поръ.

Съ того времени, какъ былъ построенъ описанный нами дворецъ, и до временъ царя Михаила Θеодоровича, онъ много разъ страшно терпѣлъ отъ опустошавшихъ всю Москву пожаровъ; уничтожались, конечно, главнымъ образомъ, деревянныя части дворца, крупныхъ же каменныхъ построекъ въ немъ не производилось. Только въ 1635—1636 годахъ царь Михаилъ Θеодоровичъ выстроилъ для себя и для дѣтей, на стѣнахъ стараго Алевизова зданія, на мѣстѣ прежнихъ постельныхъ хоромъ, новыя жилыя хоромы каменныя, въ три этажа съ теремомъ на верху. Это было для того времени новостью, потому что до сихъ поръ каменными строились только парадныя, пріемныя полаты, для житья же предпочитались деревянныя хоромы. Отъ упомянутаго терема и все зданіе стало именоваться Теремнымъ дворцомъ.

„Все зданіе, такимъ образомъ, замѣчаетъ И. Е. Забѣлинъ, сохранило типъ деревянныхъ жилыхъ хоромъ и служитъ любопытнымъ и единственнымъ въ своемъ родѣ памятникомъ древняго русскаго гражданскаго зодчества. Въ его фасадѣ и даже въ нѣкоторыхъ подробностяхъ внѣшнихъ украшеній остается еще многое, что̀ напоминаетъ характеръ древнихъ деревянныхъ построекъ. Таковы, напримѣръ, каменныя растески и рѣзи въ наличныхъ украшеніяхъ оконъ; по рисунку онѣ вполнѣ напоминаютъ рѣзьбу изъ дерева. Но яснѣе всего характеръ деревянныхъ построекъ, имѣвшій такое вліяніе и на каменныя, раскрывается во внутреннемъ устройствѣ зданія. Почти всѣ его комнаты, во всѣхъ этажахъ, одинаковой мѣры, каждая съ тремя окнами, что̀ совершенно на-

поминаетъ великорусскую избу, до сихъ поръ сохранившую это число оконъ. Такимъ образомъ, Теремный дворецъ представляетъ нѣсколько избъ, поставленныхъ рядомъ, одна подлѣ другой, въ одной связи и въ нѣсколько ярусовъ, съ чердакомъ, или теремомъ на-верху."

Въ это же время былъ сооруженъ особый домовый храмъ во имя Нерукотвореннаго Образа Спаса, причемъ площадка между этою церковью и теремомъ образовала передній каменный дворъ, лѣстница съ котораго, ведущая на Постельное крыльцо, запиралась впослѣдствіи золотою рѣшеткою, отчего и самая церковь стала называться церковью Спаса, что̀ за золотою рѣшеткою.

Какъ Теремный дворецъ, такъ и церковь Спаса, строили русскіе „каменныхъ дѣлъ подмастерья": Баженъ, Огурцовъ, Антипъ Константиновъ, Трефилъ Шарутинъ и Ларя Ушаковъ.

Царь Алексѣй Михайловичъ возобновлялъ и украшалъ дворецъ своего отца.

Хотя, какъ мы сказали, главная часть дворца, Теремный дворецъ, строился русскими мастерами, но все-же отсюда не слѣдуетъ заключать, чтобы онъ представлялъ собою образецъ чисто русскаго искусства, подобно Василію Блаженному, или Рождеству въ Путинкахъ. По общимъ своимъ массамъ, какъ вполнѣ вѣрно замѣтилъ И. Е. Забѣлинъ въ приведенномъ нами выше мѣстѣ своего изслѣдованія, основа зданія, несомнѣнно, чисто русская, цѣликомъ взятая съ нашихъ деревянныхъ построекъ. Стоитъ только взглянуть на планъ, чтобы убѣдиться, что это ничто иное, какъ деревянные же срубы, только сложенные изъ камня. Затѣмъ, уменьшеніе длины и ширины верхняго этажа сравнительно съ нижними, при чемъ стѣнки этажей не приходятся другъ надъ другомъ возможно только при легкихъ деревянныхъ стѣнахъ и крайне затруднительно въ каменной архитектурѣ. Наконецъ, крыша зданія, крутая, четырехскатная, съ отливами по карнизу и съ прорѣзнымъ гребнемъ по коньку, по самому пріему своему, тоже повторяетъ русскій деревянный типъ.

Но, зато, въ деталяхъ чувствуется сильное западное вліяніе. Такъ, напримѣръ, вѣнчающій зданіе антаблементъ состоитъ изъ карниза съ длинными и вытянутыми сухариками, богатаго узорнаго фриза и архитрава, выраженнаго небольшою тягою. Профи-

левка обломовъ вполнѣ западная,—все это правильные гуськи, каблучки, четвертной валъ и т. д. Фасадъ убранъ по простѣнкамъ лопатками, соединенными горизонтальными выступами стѣнъ подъ карнизомъ, причемъ каждая лопатка раздѣлена еще филенчатой пилястрой, но безъ капители, а съ однимъ только астрогаломъ. Все это формы стиля Возрожденія, хотя, впрочемъ, сильно передѣланныя въ русскихъ рукахъ. Наружная отдѣлка оконъ тоже представляетъ собою смѣсь русскихъ элементовъ съ западными. По общей формѣ они напоминаютъ итальянскія, такъ называемыя „Брамантовы" окна. Причудливое очертаніе оконныхъ переплетовъ, хотя и имѣютъ нѣкоторое сходство съ мавританскими, но, несомнѣнно, представляютъ чисто русскій элементъ, такъ какъ, еслибы такой богатый стиль оказалъ вліяніе на нашъ памятникъ, то оно, конечно, не ограничилось бы этимъ, а, кромѣ того, такое очертаніе издавна знакомо нашему искусству и встрѣчается какъ въ миніатюрахъ нашихъ рукописей, такъ и въ очертаніяхъ царскихъ дверей, и въ другихъ мелкихъ произведеніяхъ.

Несомнѣнно русское же вліяніе высказалось еще въ упомянутыхъ растескахъ и рѣзяхъ, которыя покрываютъ собою всѣ архитектурныя части и имѣютъ довольно слабый рельефъ, столь характерный для нашей рѣзной работы. Наконецъ, перекрытіе оконъ двойной арочкой съ гирькой тоже пріемъ, свойственный русской архитектурѣ и бывшій въ то время въ большомъ ходу.

Словомъ, въ художественныхъ формахъ здѣсь замѣтна какая-то борьба стараго съ новымъ—русскаго съ иноземнымъ.

Тоже однимъ изъ самыхъ раннихъ памятниковъ московскаго гражданскаго зодчества является Дворецъ царевича Дмитрія, въ Угличѣ, построенный при Василіи Темномъ (рис. 171). Онъ имѣетъ видъ двухъ-этажнаго четырегранника съ четырьмя фронтонами. Во второй этажъ входили черезъ деревянное, высокое крытое крыльцо, а въ нижній—прямо черезъ дверь. Влѣво былъ чуланъ, а вправо—кладовая, или черная изба для прислуги со ходомъ въ подвалъ, а за нею стряпушечья съ печью; отсюда наверхъ шла особая лѣстница, освѣщаемая окошечкомъ, служившая для внутренняго сообщенія. Въ верхнемъ этажѣ, прямо съ крыльца шли сѣни, за ними небольшая передняя, за нею главная горница и, наконецъ, спальня. Форма крыши была, вѣроятно, двускатная съ широкимъ карнизомъ. Стѣны украшены кирпичными узорами, и опоясаны поливными изразцами.

Изразцы эти сильно разнятся отъ другихъ подобныхъ, найденныхъ въ Московскомъ Кремлѣ, въ Суздалѣ и въ другихъ мѣстахъ. Они представляютъ собою плитки, гладкія сзади, въ семь вершковъ вышины, восемь — длины и, считая рельефъ орнамента, одинъ вершокъ толщины. Масса, изъ которой они сдѣланы, грубая, неотмученная и скорѣе кирпичная, чѣмъ терракотовая. Оборонный узоръ ихъ состоитъ изъ орнамента, представляющаго смѣсь византійскаго стиля съ восточнымъ.

Въ царствованіе Михаила Θеодоровича были построены, въ 1642—1645 годахъ, новыя каменныя полаты на Печатномъ

Рис. 171. Полаты царевича Димитрія, въ Угличѣ.

дворѣ (рис. 172). Въ постройкѣ ихъ участвовали русскіе каменныхъ дѣлъ подмастерья, Трофимъ Шарутинъ и Иванъ Невѣровъ, и извѣстный англичанинъ Христіанъ Головей.

Изъ всѣхъ этихъ построекъ теперь уцѣлѣли только обломки колоннъ, стоявшихъ по обѣимъ сторонамъ воротъ, но мы можемъ, всетаки, составить себѣ довольно ясное представленіе по сохранившимся планамъ и рисункамъ этого зданія, сдѣланнымъ при императрицѣ Елизаветѣ Петровнѣ. Судя по нимъ, надворотная башня имѣла тринадцать саженъ высоты, а примыкавшія къ обѣимъ сторонамъ воротъ двухъ-этажныя полаты — четыре сажени высоты. Нужно, впрочемъ, замѣтить, что полаты эти имѣли такіе размѣры только послѣ большихъ передѣлокъ и пристроекъ, произведенныхъ, главнымъ образомъ, на правой сторонѣ отъ воротъ,

левка обломовъ вполнѣ западная,—все это правильные гуськи, каблучки, четвертной валъ и т. д. Фасадъ убранъ по простѣнкамъ лопатками, соединенными горизонтальными выступами стѣнъ подъ карнизомъ, причемъ каждая лопатка раздѣлена еще филенчатой пилястрой, но безъ капители, а съ однимъ только астрогаломъ. Все это формы стиля Возрожденія, хотя, впрочемъ, сильно передѣланныя въ русскихъ рукахъ. Наружная отдѣлка оконъ тоже представляетъ собою смѣсь русскихъ элементовъ съ западными. По общей формѣ они напоминаютъ итальянскія, такъ называемыя „Брамантовы" окна. Причудливое очертаніе оконныхъ переплетовъ, хотя и имѣютъ нѣкоторое сходство съ мавританскими, но, несомнѣнно, представляютъ чисто русскій элементъ, такъ какъ, еслибы такой богатый стиль оказалъ вліяніе на нашъ памятникъ, то оно, конечно, не ограничилось бы этимъ, а, кромѣ того, такое очертаніе издавна знакомо нашему искусству и встрѣчается какъ въ миніатюрахъ нашихъ рукописей, такъ и въ очертаніяхъ царскихъ дверей, и въ другихъ мелкихъ произведеніяхъ.

Несомнѣнно русское же вліяніе высказалось еще въ упомянутыхъ растескахъ и рѣзяхъ, которыя покрываютъ собою всѣ архитектурныя части и имѣютъ довольно слабый рельефъ, столь характерный для нашей рѣзной работы. Наконецъ, перекрытіе оконъ двойной арочкой съ гирькой тоже пріемъ, свойственный русской архитектурѣ и бывшій въ то время въ большомъ ходу.

Словомъ, въ художественныхъ формахъ здѣсь замѣтна какая-то борьба стараго съ новымъ—русскаго съ иноземнымъ.

Тоже однимъ изъ самыхъ раннихъ памятниковъ московскаго гражданскаго зодчества является Дворецъ царевича Дмитрія, въ Угличѣ, построенный при Василіи Темномъ (рис. 171). Онъ имѣетъ видъ двухъ-этажнаго четырегранника съ четырьмя фронтонами. Во второй этажъ входили черезъ деревянное, высокое крытое крыльцо, а въ нижній—прямо черезъ дверь. Влѣво былъ чуланъ, а вправо—кладовая, или черная изба для прислуги со сходомъ въ подвалъ, а за нею стряпушечья съ печью; отсюда наверхъ шла особая лѣстница, освѣщаемая окошечкомъ, служившая для внутренняго сообщенія. Въ верхнемъ этажѣ, прямо съ крыльца шли сѣни, за ними небольшая передняя, за нею главная горница и, наконецъ, спальня. Форма крыши была, вѣроятно, двускатная съ широкимъ карнизомъ. Стѣны украшены кирпичными узорами, и опоясаны поливными изразцами.

Изразцы эти сильно разнятся отъ другихъ подобныхъ, найденныхъ въ Московскомъ Кремлѣ, въ Суздалѣ и въ другихъ мѣстахъ. Они представляютъ собою плитки, гладкія сзади, въ семь вершковъ вышины, восемь—длины и, считая рельефъ орнамента, одинъ вершокъ толщины. Масса, изъ которой они сдѣланы, грубая, неотмученная и скорѣе кирпичная, чѣмъ терракотовая. Оборонный узоръ ихъ состоитъ изъ орнамента, представляющаго смѣсь византійскаго стиля съ восточнымъ.

Въ царствованіе Михаила Θеодоровича были построены, въ 1642—1645 годахъ, новыя каменныя полаты на Печатномъ

Рис. 171. Полаты царевича Димитрія, въ Угличѣ.

дворѣ (рис. 172). Въ постройкѣ ихъ участвовали русскіе каменныхъ дѣлъ подмастерья, Трофимъ Шарутинъ и Иванъ Невѣровъ, и извѣстный англичанинъ Христіанъ Головей.

Изъ всѣхъ этихъ построекъ теперь уцѣлѣли только обломки колоннъ, стоявшихъ по обѣимъ сторонамъ воротъ, но мы можемъ, всетаки, составить себѣ довольно ясное представленіе по сохранившимся планамъ и рисункамъ этого зданія, сдѣланнымъ при императрицѣ Елизаветѣ Петровнѣ. Судя по нимъ, надворотная башня имѣла тринадцать саженъ высоты, а примыкавшія къ обѣимъ сторонамъ воротъ двухъ-этажныя полаты—четыре сажени высоты. Нужно, впрочемъ, замѣтить, что полаты эти имѣли такіе размѣры только послѣ большихъ передѣлокъ и пристроекъ, произведенныхъ, главнымъ образомъ, на правой сторонѣ отъ воротъ,

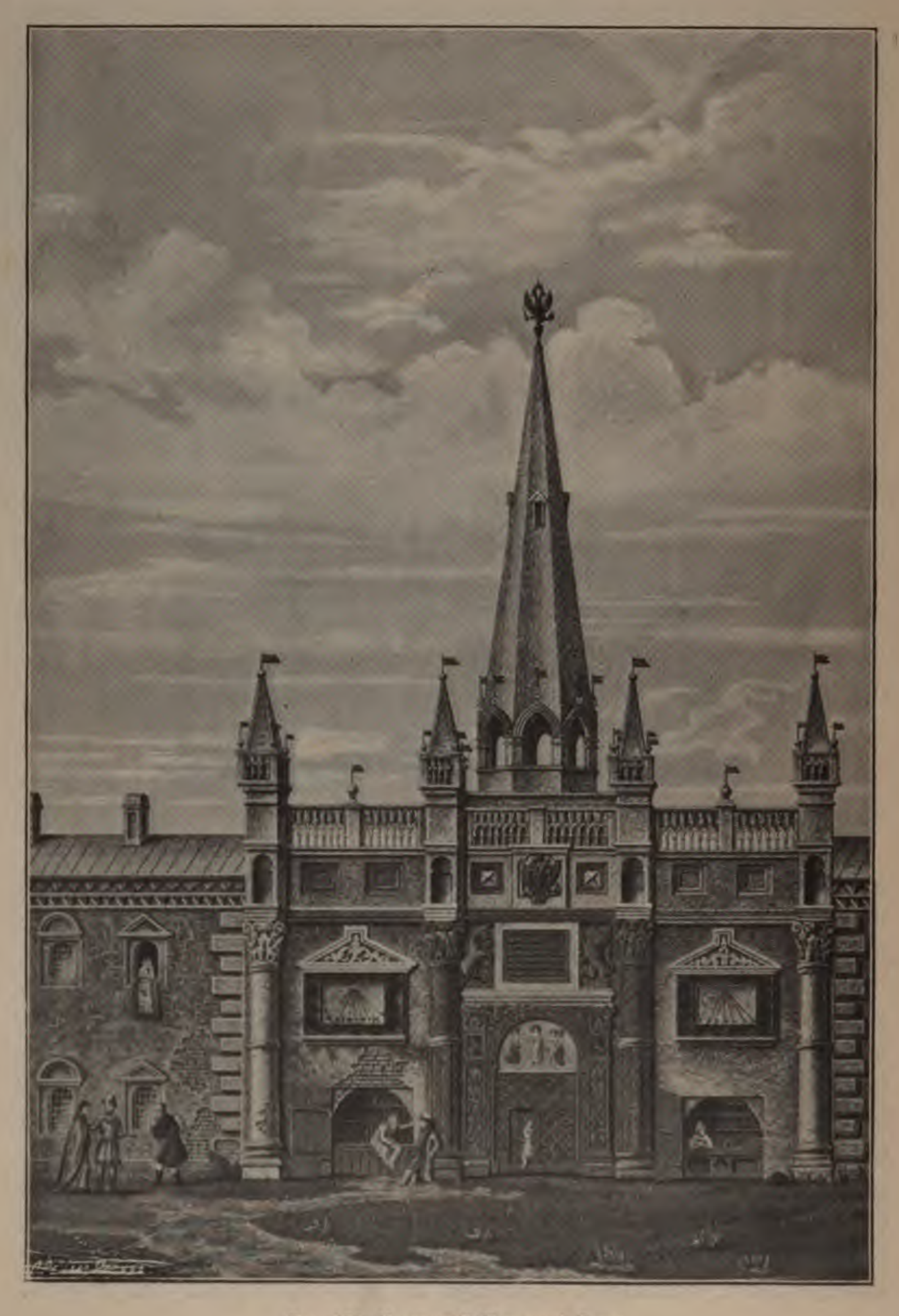


Рис. 172. Московскій Печатный Дворъ.

во времена патріарха Никона. Въ корпусѣ воротъ была построена четыреугольная полатка, надъ нею осмерикъ, а сверху—осмигранная же башня, съ восьмью пролетами и со шпилевымъ пирамидальнымъ верхомъ, увѣнчаннымъ двуглавымъ мѣднымъ орломъ; по угламъ башни стояли флаги, или прапоры. Верхняя часть надворотнаго корпуса украшалась съ лицевой стороны фризомъ и высокимъ парапетомъ. По обѣимъ сторонамъ большой башни стояли по двѣ глухихъ четыреугольныхъ башенки съ остроконечными верхами и тоже съ прапорами наверху и по угламъ. Эти башенки, выдаваясь надъ карнизомъ, поддерживались массивными колоннами съ капителями. Двѣ ближайшихъ къ воротамъ колонны, сверху до половины круглыя, внизу осмигранныя, были покрыты высѣченными на камнѣ узорами. Общій видъ этой части зданія, не смотря на странную, повидимому, смѣсь разнородныхъ архитектурныхъ стилей, былъ представителенъ и красивъ. Въ пролетѣ воротъ, въ полукружіи надъ створами, помѣщались иконы. Около самой арки, или пролета воротъ, виденъ особый выступъ съ пилястрами по сторонамъ и карнизомъ наверху, украшенный также высѣченными на камнѣ узорами, между которыми были помѣщены рельефныя изображенія орловъ, грифовъ, львовъ и единороговъ, не видные на рисункахъ, но еще памятныя старожиламъ.

Изъ рельефныхъ изображеній, къ сожалѣнію, не сохранилось ничего. Уцѣлѣли только, на двухъ обломкахъ колоннъ, мелкіе, изящные узоры, составленные переплетающимися вѣтвями съ цвѣтами и листьями.

Эти полаты заключали въ себѣ четыре помѣщенія: въ верхнемъ этажѣ находились Приказъ, Правильня и Книгохранительница, а внизу—двѣ книгопечатни. Въ Правильной полатѣ было двѣнадцать оконъ; крыша на ней была высокая „двоетесная“, съ точеными столбиками. Между Правильной полатой и Книгохранительной былъ входъ съ рундукомъ и съ каменными лѣстницами; надъ нимъ — сводецъ и расписанный красками каменный кіотъ съ иконою Распятія. Какъ внутри, такъ и снаружи, полаты были расписаны придворнымъ иконописцемъ Леонтіемъ Ивановымъ съ товарищи.

Особенно богато была убрана Правильная полата. На расписку ея употреблены лучшія краски съ листовымъ золотомъ и серебромъ; печь сдѣлана образчатая, полы выстланы муравленою черепицей, а подоконники—цвѣтными ценинными кирпичами. Сто-

ящая внутри преграда, съ рѣзными посеребренными дверями, украшена съ обѣихъ сторонъ до самыхъ сводовъ сплошною посеребренною и расписанною рѣзьбою. Оконныя рамы и даже самыя стекла въ окнахъ тоже расписаны.

Снаружи на стѣнахъ мѣстами уцѣлѣли старинные карнизы съ поясками изъ выступныхъ кирпичей, а на задней стѣнѣ, на нѣкоторыхъ окнахъ — трехгранные фронтоны съ полуколоннами по сторонамъ.

Часть нижняго этажа, находящаяся подъ Правильною, отличается отъ прочихъ частей зданія стрѣльчатыми сводами съ желѣзными связями.

Рис. 173. Царскія полаты въ Ипатьевскомъ монастырѣ.

Царь Алексѣй Михайловичъ построилъ себѣ нѣсколько каменныхъ дворцовъ въ монастыряхъ, такъ напримѣръ, въ Ипатьевскомъ монастырѣ (рис. 173), близь Костромы, въ Саввинскомъ, близь Звенигорода и друг.

Въ Нижнемъ-Новгородѣ сохранилась интересная каменная постройка, служившая, вѣроятно, мытною, или таможенною избою. При взглядѣ на ея планъ, тотчасъ бросается въ глаза странный и, съ перваго раза, необъяснимый кривой наружный коридоръ, который становится вполнѣ понятнымъ только по сравненію съ деревянными домами: это не болѣе, какъ точнѣйшая копія съ наружныхъ деревянныхъ сѣней, съ крыльцомъ, выступающимъ на улицу. Изъ этого коридора входили въ среднія сѣни, а отсюда — въ большую переднюю и меньшую заднюю избу. Такъ что все расположеніе вполнѣ точно повторяло деревянныя хоромы.

Къ подобнымъ же зданіямъ слѣдуетъ отнести и Сухареву башню (рис. 174), которая вовсе не имѣла никакого крѣпостного значенія, а была сооруженіемъ чисто гражданскаго характера. Относительно времени построенія ея имѣются двѣ лѣтописи, высѣченныя на двухъ каменныхъ доскахъ, вставленныхъ надъ воротами съ юж-

Рис. 174. Сухарева башня.

ной стороны. На нихъ мы читаемъ: „Повелѣніемъ Благочестивѣйшихъ, Тишайшихъ, Самодержавнѣйшихъ, великихъ Государей, Царей и Великихъ Князей Іоанна Алексѣевича, Петра Алексѣевича всея Великія, и Малыя, и Бѣлыя Россіи Самодержцевъ, по Стрѣлецкому приказу, при сидѣнье, в томъ приказѣ Ивана Борисовича Троекурова, построены во второмъ Стрѣлецкомъ полку, по Земленому городу Стретенскія вороты, а

надъ тѣми вороты полаты и шатеръ съ часами, а подлѣ воротъ, по обѣ стороны, караульныя полаты, да казенный анбаръ, а позадь воротъ, къ новой Мѣщанской слободѣ часовня съ кельями къ Николаевскому монастырю, что на Перервѣ, а начато то строеніе строить въ лѣто 7200 (1692), а совершено 7203 (1695), а въ то время будущаго у того полку Стольника и Полковника Лаврентія Панкратьева сына Сухарева."

Зданіе это представляло собою двухъ-этажный удлиненный прямоугольникъ, съ воротами въ серединѣ нижняго этажа и съ открытою галлереей на второмъ этажѣ. На этомъ сооруженіи, какъ на пьедесталѣ, возвышалась четырехъ-этажная, осмигранная башня, заканчивающаяся шатромъ, увѣнчаннымъ двуглавымъ орломъ и окруженная еще четырьмя небольшими башенками. Стиль постройки

Рис. 175. Посольскій домъ въ Москвѣ. По Мейербергу.

и украшеній сильно напоминаетъ описанныя нами выше нарышкинскія постройки. Высота ея достигаетъ тридцати саженъ.

Кромѣ этихъ казенныхъ построекъ, были также и частные каменные дома, хотя развитію ихъ мѣшало само правительство, которое увеличивало всегда налоги на владѣльцевъ богатыхъ построекъ, по поводу чего извѣстный Котошихинъ писалъ, что „кто построитъ хорошій домъ, тотъ непремѣнно раззорится."

Изъ такихъ домовъ сохранился въ Москвѣ домъ, принадлежавшій Малютѣ Скуратову, а теперь принадлежащій Московскому Археологическому Обществу (рис. 176).

Во Псковѣ сохранились такъ называемыя Поганкины полаты, принадлежавшія семейству Поганкиныхъ. Зданіе это не имѣетъ никакихъ архитектурныхъ украшеній, даже вѣнчающаго карниза и цоколя; стѣны представляютъ ровную, гладкую оштука-

туренную поверхность со впадинами вокругъ оконныхъ и дверныхъ отверстій. Своды сложены по кружаламъ; одни изъ нихъ цилиндрическіе, другіе сомкнутые, съ распалубками надъ окнами и дверями. Оконныхъ и дверныхъ рамъ, повидимому, не было. Входъ во второй этажъ имѣлъ подъемное желѣзное крыльцо. Надъ этимъ входомъ находится небольшой теремъ, а надъ нимъ темная комната. Съ площадки лѣстницы, направо и налѣво, идутъ двери, ведущія въ комнаты, расположенныя въ рядъ, причемъ лѣвая

Рис. 176. Домъ московскаго Археологическаго Общества.

половина нѣсколько выше правой, почему въ амбразурѣ дверей устроено нѣсколько ступенекъ.

Всѣ комнаты покрыты сводами, а стѣны въ нѣкоторыхъ мѣстахъ имѣютъ ниши съ полками. Своды и стѣны внутри тоже оштукатурены. Полы были деревянные и въ нѣкоторыхъ комнатахъ — въ родѣ паркетныхъ, изъ составныхъ ромбовъ, причемъ положены прямо на выравненную пескомъ поверхность сводовъ, безъ всякихъ укрѣпленій между собою, въ притыкъ, а у стѣнъ положены плинтусы.

Въ сводахъ каждой комнаты укрѣплены желѣзныя кольца: четыре по угламъ и одно по срединѣ, и въ нихъ продѣты желѣзныя цѣпи, служившія, вѣроятно, для вывѣшиванія товаровъ, такъ какъ прежде жилое помѣщеніе каждаго купца служило для него и лавкой.

Изъ второго этажа въ третій идетъ въ стѣнѣ каменная лѣстница. Въ третьемъ этажѣ помѣщается пять комнатъ, крытыхъ потолками безъ сводовъ. Въ одной изъ нихъ, по срединѣ, стоитъ каменный круглый столбъ, украшенный обводами изъ свѣшивающихся плитъ, обдѣланныхъ въ видѣ валиковъ, отстоящихъ на полъ-аршина одинъ отъ другого. Столбъ этотъ служилъ для поддержки прогоновъ подъ потолочныя арки.

Рис. 177. Домъ Коробовыхъ въ Калугѣ.

Всѣ комнаты свѣтлыя и соединяются между собою дверными полукруглыми отверстіями. Окна разной величины и расположены не на одной высотѣ.

Въ нижнемъ этажѣ помѣщались подвалы, и оттуда идетъ тайникъ въ ближайшую крѣпостную башню.

Дворъ былъ окруженъ каменной стѣной, крытой черепицей; вокругъ шли широкіе рвы, наполненные водою, черезъ которые перекидывались подъемные мосты. Единственныя ворота въ стѣнѣ, вверху закруглялись, на подобіе крѣпостныхъ воротъ.

Въ Калугѣ сохранился интересный каменный, тоже двухъэтажный домъ Коробовыхъ (рис. 177), по преданію, принадлежавшій Маринѣ Мнишекъ. Оба этажа покрыты сомкнутыми сво-

дами. Окна, по фасаду, украшены колонками, высѣченными изъ бѣлаго извѣстковаго камня. Кирпичъ для тягъ и карнизовъ употребленъ лекальный, съ однимъ, или двумя округленными ребрами. Въ верхній этажъ вела наружная деревянная лѣстница съ рундукомъ. Деревянныя же какія-то строенія, повидимому, примыкали къ правому боку дома. По заднему фасаду, вѣроятно, былъ балконъ. Изъ задней комнаты верхняго этажа каменная лѣстница вела

Рис. 178. Домъ Зеленщикова, въ г. Чебоксарахъ, Казанской губ.

въ тайникъ, находящійся въ нижнемъ этажѣ, откуда, говорятъ, былъ подземный ходъ къ берегу Оки.

Другой домъ, тоже въ Калугѣ, принадлежащій купцу Мясникову, каменный же и на высокомъ каменномъ подклѣтѣ; къ нему пристроено лѣтнее деревянное помѣщеніе съ крыльцомъ со двора. Расположеніе его такое: посрединѣ сѣни, откуда двѣ двери, налѣво, ведутъ въ два каменныхъ покоя, а направо двѣ двери— въ лѣтніе покои. Колонки, поддерживающія крышу надъ крыль-

цомъ, очень характерны. По свѣсамъ, по карнизамъ и на сандрикахъ оконъ идутъ концентрическія полуциркульныя дуги.

Нельзя еще, наконецъ, не упомянуть старое зданіе при архіерейскомъ домѣ въ Рязани. Когда и кѣмъ оно построено — неизвѣстно; преданіе называетъ его замкомъ Олега. Въ немъ интересны входныя внутреннія двери и наружныя окна. Детали дверей нѣсколько своеобразны. Первая имѣетъ пофронтонную арку довольно крупнаго узора, что̀ въ русскомъ стилѣ встрѣчается сравнительно рѣдко. То же можно сказать и про столбы, отдѣланные профилемъ съ поворотами вверху и внизу, напоминающими западные мотивы, также какъ и раковина въ аркѣ второй двери.

Наконецъ, укажемъ еще на кельи Успенскаго монастыря, въ г. Александровѣ, Владимірской губ., домъ Зеленщикова, въ г. Чебоксарахъ (рис. 178), Казанской губ., и дома купцовъ Сѣрина и Шумилиной, въ г. Гороховцѣ, Владимірской губерніи.

XXXII.

Изъ деревянныхъ дворцовъ самымъ замѣчательнымъ и типичнымъ является дворецъ въ селѣ Коломенскомъ. (рис. 179 и 180). Онъ состоялъ изъ множества отдѣльныхъ хоромъ, соединенныхъ между собою переходами и сѣнями.

Съ юго-восточной стороны, впереди, стояли государевы хоромы. Переднее крыльцо, съ тремя рундуками, вело въ переднія сѣни. Первый рундукъ былъ покрытъ кресчатою бочкою съ шестигранной башенкой наверху, оканчивающейся шестигранной же пирамидой, украшенной прапоромъ. Верхній рундукъ былъ покрытъ шатромъ. Изъ переднихъ сѣней направо, за столовыми сѣнями, находилась столовая. Надъ столовыми сѣнями помѣщался трехъ-ярусный теремъ съ просторными гульбищами, увѣнчанный шестиграннымъ куполомъ. Сама столовая была крыта кубомъ съ глобусомъ наверху, на которомъ находились изображенія льва и единорога, съ орломъ между ними. Налѣво отъ парадныхъ сѣней шли пять комнатъ съ отдѣльными сѣнями при каждомъ выходѣ. Двѣ изъ нихъ, переднія, были покрыты бочкою съ рѣзнымъ гребнемъ наверху и прапорцами. Надъ четвертою и пятою комнатами былъ свѣтлый теремъ, крытый шатромъ, что̀ придавало строенію видъ башни, тѣмъ болѣе,

что наверху помѣщался двуглавый орелъ. Всѣ кровли крыты гонтомъ, въ чешую. Нижній этажъ хоромъ занимали подклѣты съ кладовыми и съ жильемъ для дворовыхъ людей и для стрѣлецкихъ карауловъ.

За хоромами государя, нѣсколько въ глубь двора, стояли хоромы царевича, съ двумя комнатами и съ теремами наверху, крытыя двумя шатровыми кровлями въ видѣ башенъ, соединенныхъ вверху переходцами. Еще далѣе стояла государева мыленка, а за нею оружейная и стряпущія избы. Изъ мыленки лѣстница вела вверхъ на сѣни царицыныхъ хоромъ, которыя стояли лицомъ къ сѣверу и заключали въ себѣ три комнаты съ

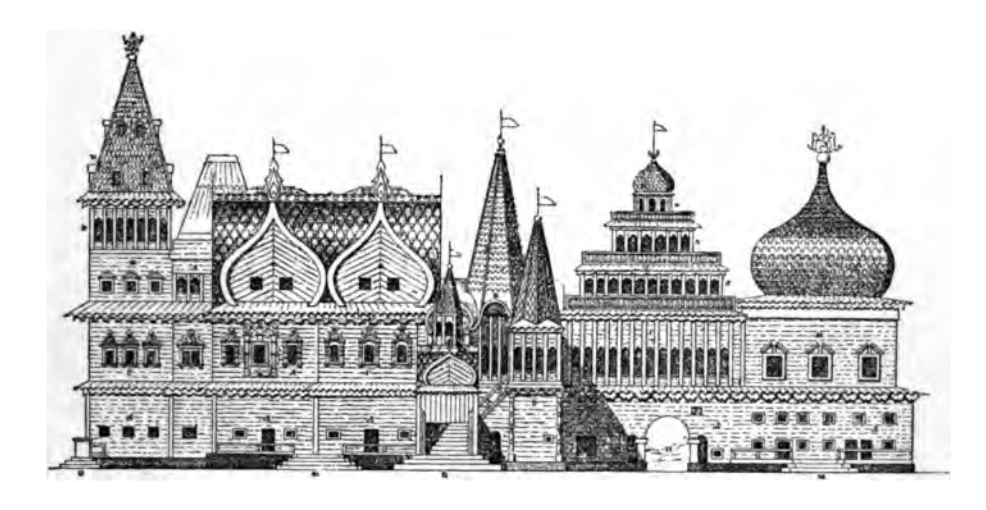


Рис. 179 Дворецъ въ селѣ Коломенскомъ.

обширными теремами, крытыми бочкою, и одну комнату, тоже съ теремами, крытую шатромъ, въ видѣ башни. Обширныя переднія сѣни этихъ хоромъ были покрыты также шатромъ, а крыльцо: верхній рундукъ — шатромъ, а нижній — кресчатою бочкою.

Еще глубже во дворъ шли хоромы большихъ и меньшихъ царевенъ, каждыя въ три комнаты съ теремами наверху, съ мыленками, стряпущими избами и другими хозяйственными принадлежностями, крытыя тоже шатровыми кровлями, на подобіе башенъ.

Всѣ отдѣленія хоромъ соединялись между собою крытыми переходами.

Изъ строителей этого дворца намъ извѣстны плотничьи старосты Смирной Ивановъ и Сенька Петровъ и стрѣлецъ-плотникъ Ивашка Михайловъ. Снаружи вся постройка была испещрена разноцвѣтными красками.

Не менѣе замѣчательный, тоже деревянный дворецъ былъ въ селѣ Измайловѣ. „Если, замѣчаетъ И. Е. Забѣлинъ, Коломенское славилось, какъ роскошная и красивая царская дача, то село Измайлово не менѣе, если еще не болѣе, славилось, какъ обширный и съ такою же роскошью устроенный царскій хозяйственный хуторъ, который также показывали иноземцамъ, какъ достопримѣчательность.“

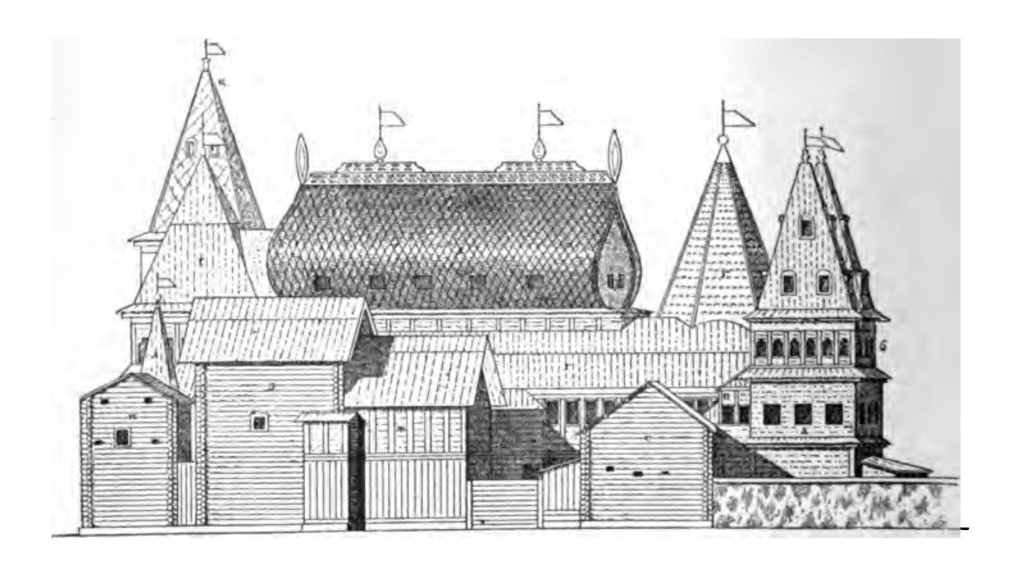


Рис. 180. Дворецъ въ селѣ Коломенскомъ.

Постройка царскихъ хоромъ въ с Измайловѣ относится, вѣроятно, къ 1663 году. Онѣ были поставлены на острову и при Алексѣѣ Михайловичѣ не отличались ни обширностью, ни роскошью,—главныя заботы этого царя, по-видимому, были обращены на устройство хозяйственной части хутора; вполнѣ же отстроены и изукрашены онѣ были при царѣ Өеодорѣ Алексѣевичѣ. Подобно Коломенскому, и этотъ дворецъ тоже состоялъ изъ многихъ отдѣленій. Въ немъ были хоромы царя, царицы, царевича, царевенъ, большихъ и меньшихъ, переднія и заднія ворота съ башнями и со стрѣлецкими караульными полатами по сторонамъ,

каменная ограда и служебныя полаты сытнаго, кормового и хлѣбеннаго дворовъ; дворъ былъ раздѣленъ посрединѣ преградою съ воротами,—по одну сторону стояли хоромы, по другую—службы. Шатровыя кровли на воротныхъ башняхъ были покрыты бѣлымъ желѣзомъ и украшены орлами. Шатры у хоромъ, на крыльцахъ и рундукахъ, покрыты такими же кровлями съ яблоками на верху. Около двора, по угламъ, построены четыре каменныхъ башни.

Дворецъ этотъ просуществовалъ до 1765 года, когда, за ветхостью, былъ разобранъ.

XXXIII.

Перейдемъ теперь ко внутреннему убранству хоромъ. Мы уже говорили, что стѣны и потолки внутри хоромъ, большею частію, обшивались красным ъ, тщательно выструганнымъ тесомъ, а въ брусяныхъ хоромахъ нагладко выскабливались стѣнные и потолочные брусья. Съ особенною заботливостью украшались потолки, или подволоки; они покрывались рѣзьбою изъ дерева и составлялись изъ отдѣльныхъ штукъ, щитовъ, или рамъ; убирались также слюдою, съ рѣзными украшеніями изъ жести, олова и бѣлаго желѣза; въ такъ называемой Серебряной полатѣ была сдѣлана даже серебряная литая вислая подволока. „Нѣтъ сомнѣнія, замѣчаетъ про нее И. Е. Забѣлинъ, что она состояла изъ различныхъ отдѣльныхъ фигуръ, собранныхъ по извѣстному рисунку". Часто также подволока эта расписывалась красками. Такъ, въ описи хоромъ князя В. В. Голицына читаемъ, между прочимъ: „Въ той же полатѣ подволока накатная, а по холстамъ левкашено. На подволокѣ отъ другой его жъ, князь Васильевы, столовой полаты въ кругу съ лучами написано Іисусъ Христосъ. А въ срединѣ той подволоки Солнце съ лучами, вызолочено сусальнымъ золотомъ. Кругъ солнца бѣги небесные съ зодіями и съ планеты писаны живописью. А по другую сторону солнца мѣсяцъ въ лучахъ посеребренъ. Кругъ подволоки въ двадцати клеймахъ рѣзныхъ позолоченыхъ писаны пророческіе и пророчицъ лица".

Украшеніямъ подволоки всегда соотвѣтствовали украшенія оконъ и дверей, которыя тоже покрывались рѣзьбою по на-

Изъ строителей этого дворца намъ извѣстны плотничьи старосты Смирной Ивановъ и Сенька Петровъ и стрѣлецъ-плотникъ Ивашка Михайловъ. Снаружи вся постройка была испещрена разноцвѣтными красками.

Не менѣе замѣчательный, тоже деревянный дворецъ былъ въ селѣ Измайловѣ. „Если, замѣчаетъ И. Е. Забѣлинъ, Коломенское славилось, какъ роскошная и красивая царская дача, то село Измайлово не менѣе, если еще не болѣе, славилось, какъ обширный и съ такою же роскошью устроенный царскій хозяйст-

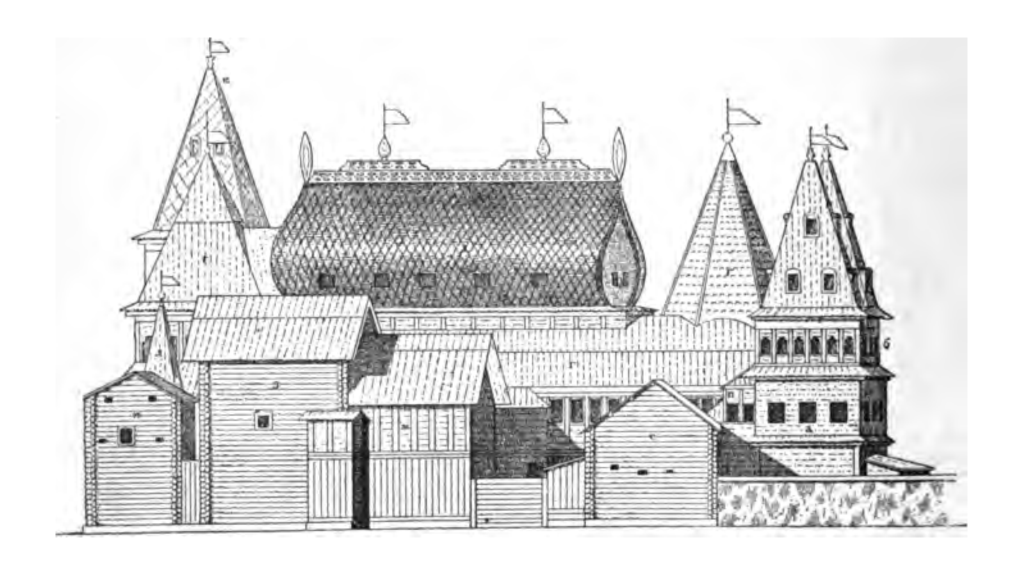


Рис. 180. Дворецъ въ селѣ Коломенскомъ.

венный хуторъ, который также показывали иноземцамъ, какъ достопримѣчательность.“

Постройка царскихъ хоромъ въ с Измайловѣ относится, вѣроятно, къ 1663 году. Онѣ были поставлены на острову и при Алексѣѣ Михайловичѣ не отличались ни обширностью, ни роскошью,—главныя заботы этого царя, по-видимому, были обращены на устройство хозяйственной части хутора; вполнѣ же отстроены и изукрашены онѣ были при царѣ Ѳеодорѣ Алексѣевичѣ. Подобно Коломенскому, и этотъ дворецъ тоже состоялъ изъ многихъ отдѣленій. Въ немъ были хоромы царя, царицы, царевича, царевенъ, большихъ и меньшихъ, переднія и заднія ворота съ башнями и со стрѣлецкими караульными полатами по сторонамъ,

каменная ограда и служебныя полаты сытнаго, кормового и хлѣбеннаго дворовъ; дворъ былъ раздѣленъ посрединѣ преградою съ воротами,—по одну сторону стояли хоромы, по другую—службы. Шатровыя кровли на воротныхъ башняхъ были покрыты бѣлымъ желѣзомъ и украшены орлами. Шатры у хоромъ, на крыльцахъ и рундукахъ, покрыты такими же кровлями съ яблоками на верху. Около двора, по угламъ, построены четыре каменныхъ башни.

Дворецъ этотъ просуществовалъ до 1765 года, когда, за ветхостью, былъ разобранъ.

XXXIII.

Перейдемъ теперь ко внутреннему убранству хоромъ. Мы уже говорили, что стѣны и потолки внутри хоромъ, большею частію, обшивались красным, тщательно выструганнымъ тесомъ, а въ брусяныхъ хоромахъ нагладко выскабливались стѣнные и потолочные брусья. Съ особенною заботливостью украшались потолки, или подволоки; они покрывались рѣзьбою изъ дерева и составлялись изъ отдѣльныхъ штукъ, щитовъ, или рамъ; убирались также слюдою, съ рѣзными украшеніями изъ жести, олова и бѣлаго желѣза; въ такъ называемой Серебряной полатѣ была сдѣлана даже серебряная литая вислая подволока. „Нѣтъ сомнѣнія, замѣчаетъ про нее И. Е. Забѣлинъ, что она состояла изъ различныхъ отдѣльныхъ фигуръ, собранныхъ по извѣстному рисунку“. Часто также подволока эта расписывалась красками. Такъ, въ описи хоромъ князя В. В. Голицына читаемъ, между прочимъ: „Въ той же полатѣ подволока накатная, а по холстамъ левкашено. На подволокѣ отъ другой его жъ, князь Васильевы, столовой полаты въ кругу съ лучами написано Іисусъ Христосъ. А въ срединѣ той подволоки Солнце съ лучами, вызолочено сусальнымъ золотомъ. Кругъ солнца бѣги небесные съ зодіями и съ планеты писаны живописью. А по другую сторону солнца мѣсяцъ въ лучахъ посеребренъ. Кругъ подволоки въ двадцати клеймахъ рѣзныхъ позолоченыхъ писаны пророческіе и пророчицъ лица“.

Украшеніямъ подволоки всегда соотвѣтствовали украшенія оконъ и дверей, которыя тоже покрывались рѣзьбою по на-

личникамъ и по причелинамъ, или подзорамъ. Рѣзьба большею частію дѣлалась изъ липы.

Полъ, или по древнему, мостъ, настилался досками, или же дубовымъ кирпичемъ, т.-е. дубовыми брусками; иногда ихъ дѣлали косыми, и тогда полъ назывался косящатымъ. Слался онъ на сухомъ пескѣ со смолою, или на извести; иногда расписывался красками. Устраивались полы и гончарные, изъ цвѣтныхъ изразцевъ.

Въ окна вставлялись рамы, или оконничные станки, обитые сукномъ, или другою матеріей. Въ нихъ укрѣплялись, петлями и крючками, оконницы, подъемныя, отворныя, а въ волоковыхъ окнахъ — задвижныя и отворныя. „До Петра Великаго, замѣчаетъ И. Е. Забѣлинъ, даже въ царскомъ дворцѣ, стекла не были въ большомъ употребленіи: ихъ вполнѣ замѣняла слюда, извѣстная съ глубокой древности. Слюдяныя оконницы устраивались изъ бѣлаго, или краснаго желѣза, въ сѣтку, основаніемъ которой служили четыре желѣзные прута, составлявшіе собственно рамку. Сѣтка дѣлалась въ видѣ образцовъ, то-есть четыреугольниковъ и треугольниковъ, или клиновъ и въ видѣ репьевъ, круговъ, кубовъ, косяковъ, въ которыхъ укрѣплялась слюда и отъ которыхъ окна назывались обращатыми, клинчатыми, репейчатыми, кругчатыми, кубчатыми, косящатыми. Такое устройство оконницъ было необходимо потому, что слои, или листы слюды, большею частію, были невелики и притомъ неправильной формы, которая всегда и обусловливала узоръ оконной сѣти. Большіе листы слюды помѣщались всегда въ видѣ круга въ срединѣ окончины, а около располагались боковые образцы разной формы, также углы и пахлинки, или мелкія вырѣзки. Для укрѣпленія слюды въ своихъ мѣстахъ, употреблялись, кромѣ того, оловянныя денежки, небольшія бляшки, кружки, репейки, зубчики и орлики, которые почти всегда золотились, а иногда оставлялись бѣлыми. Подъ орлики подкладывались атласные, или тафтяные цвѣтки. Въ XVII-омъ столѣтіи слюду въ окнахъ стали украшать живописью."

Сравнительно рѣдко употреблявшіяся стекольчатыя оконницы устраивались почти такъ же. Между ними встрѣчались и расписныя стекла, какъ, напримѣръ, въ приведенной уже выше описи хоромъ князя В. В. Голицына говорится: „Въ той же полатѣ въ дву поясѣхъ 46 оконъ съ оконницы стекляными, въ нихъ

мѣсты стекла съ личины", и далѣе: „Три окна створчатыхъ большихъ, а въ нихъ восьмнадцать оконницъ стекляныхъ, мѣстами стекла цвѣтные."

Кромѣ этихъ, описанныхъ нами оконницъ, были еще зимнія рамы-оконницы, а на ночь изнутри все окно закрывалось, или затворялось втулками — щитами во все окно, въ родѣ ставней, обитыми войлокомъ и сукномъ. Въ каменныхъ зданіяхъ затворы дѣлались желѣзные.

Печи во всѣхъ жилыхъ хоромахъ были изразцовыя, четыреугольныя, или круглыя, изъ особой формы кирпича-сырца, на ножкахъ, съ колонками и съ карнизами. Изразцы расписывались травами, цвѣтами, изображеніями людей и животныхъ и разными узорами. Швы между ними тоже прописывались красками, соотвѣтственными узору изразцовъ.

Верхніе этажи нагрѣвались проводными трубами изъ печей нижнихъ этажей. Трубы дѣлались тоже изразчатыя съ душниками. На крышахъ онѣ выводились въ видѣ коронокъ, шатриковъ, узорочно складенныхъ изъ тѣхъ же изразцовъ и покрывались мѣдными сѣтками, „для птичьихъ гнѣздъ, отъ галокъ и отъ сору."

Внутри хоромъ стѣны, потолки, лавки и полы почти всегда наряжались матеріями, преимущественно сукнами. „Для стѣнъ и потолковъ, говоритъ И. Е. Забѣлинъ, сукно было также употребительно, какъ теперь обои. Кромѣ того, сукномъ же настилали полы, обивали, или только опушали двери, обивали, или обшивали окна, оконницы, ставни, втулки; клали его подъ дверной и оконный приборъ: подъ крюки, жиковины, подъ скобы, подъ плащи и цѣпи, а также подъ красное гвоздье въ украшеніи лавокъ. Сукно въ такой нарядъ наиболѣе употреблялась красное-багрецъ, червленое, червчатое и т. п., рѣдко зеленое, а въ печальныхъ случаяхъ, во время траура, черное, иногда гвоздичное, вишневое, коричневое и другихъ темныхъ цвѣтовъ. Подъ сукно на полахъ и стѣнахъ, а также при обшивкѣ дверей, оконъ, вставней и втулокъ, клали обыкновенно сѣрыя, или бѣлыя полости, войлоки, иногда простое сермяжное сукно, или ровный холстъ. Стѣны и потолки наряжали сукномъ, большею частію, обыкновеннымъ способомъ, во все полотнище, т.-е. въ гладь. Но нерѣдко употреблялся и другой нарядъ, въ шахматъ, т.-е. клѣтками въ три четверти шириною, иногда въ два цвѣта, напримѣръ, клѣтка краснаго сукна, а дру-

гая—голубого, и т. п., также въ клинъ, т.-е. клиньями (ромбами), и также въ два цвѣта, напримѣръ, клинъ изъ сукна багрецу (краснаго) и клинъ изъ зеленаго кармазину. Точно также наряжали сукномъ и каменныя полаты, если онѣ не были украшены живописью; и не только стѣны и полъ, но даже и своды. Иногда стѣны и потолокъ обивали зеленымъ атласомъ..... Со временъ царя Алексѣя Михайловича стѣны и, особенно, двери стали обивать золочеными басменными кожами, на которыхъ были вытиснены разныя травы, цвѣты и животныя, птицы, звѣри. Кожи эти искусно сшивались и для сохранности прикрывались олифой, замѣнявшей лакъ."

Въ концѣ XVII-го вѣка, вмѣсто обоевъ, употреблялись также холсты и полотна, которыми оклеивали и расписывали большею частію травами и узорами, а иногда аспидомъ разныхъ цвѣтовъ, т.-е. подъ мраморъ, и наконецъ, просто грунтовали какою-нибудь одноцвѣтной краской. Въ богатомъ боярскомъ быту въ это время употреблялись, кромѣ того, и шпалеры — заграничные тканые обои.

Двери, а въ деревянныхъ хоромахъ и окна, тоже почти всегда обивались сукномъ и завѣшивались тафтяными, камчатными, или суконными завѣсами, висѣвшими на кольцахъ по проволокѣ, и иногда украшались подзоромъ изъ шелковаго галуна, тканаго съ золотомъ, или съ серебромъ, или изъ золотого плетенаго кружева, разшитаго по атласу, или по другой какой шелковой матеріи. Въ каменныхъ зданіяхъ, на окнахъ постилали суконные наокошечники.

XXXIV.

Переходя теперь къ военнымъ сооруженіямъ, мы замѣчаемъ, что вызовъ итальянскихъ строителей, начавшійся со временъ Іоанна III, не могъ не отозваться и здѣсь на частныхъ усовершенствованіяхъ, хотя нѣкоторыя изъ нихъ являются только простымъ послѣдствіемъ введенія огнестрѣльнаго оружія. Какъ мы уже говорили, это послѣднее обстоятельство отозвалось на каменныхъ оградахъ, главнымъ образомъ, тѣмъ, что онѣ много выиграли въ отношеніи живой обороны; въ толщѣ ихъ начали устраиваться

различныя помѣщенія для орудій и стрѣлковъ. Открытая оборона тоже получила важныя улучшенія: въ стѣнахъ явились нижніе, или подошвенные, средніе и верхніе бои.

При постепенномъ усовершенствованіи оборонительныхъ оградъ для увеличенія массы дѣйствія ручнымъ огнестрѣльнымъ оружіемъ, устроены были на верху стѣны зубцы, а потомъ въ этихъ зубцахъ—бойницы, которыя, увеличивая число боевыхъ отверстій, представляли еще болѣе безопасное прикрытіе для стрѣлковъ.

Особенно богаты въ этомъ отношеніи стѣны Китай-города въ Москвѣ, гдѣ мы находимъ соединеніе всевозможныхъ боевъ: и навѣсныя стрѣльницы, называвшіяся косымъ боемъ, для обнаруженія стѣны, и большія отверстія для орудій, и бойницы въ толщѣ стѣны, и, наконецъ, открытыя отверстія, или пролеты.

Что́ касается башенъ, то изучая ограды болѣе замѣчательныя по своей обширности, по силѣ и по искусству расположенія, какъ напримѣръ, Московскаго Кремля и крѣпости Смоленска, можно замѣтить нѣкоторую систему въ размѣщеніи большихъ и малыхъ башенъ: между большими башнями, занимающими главные пункты ограды, помѣщаются одна, или двѣ малыя, обыкновенно четыреугольныя, назначающіяся къ частной оборонѣ малыми орудіями или ручнымъ огнестрѣльнымъ оружіемъ, тогда какъ большія вооружались орудіями большихъ калибровъ и обстрѣливали мѣстность, лежащую впереди.

Изъ большихъ башенъ ни одной не дошло до насъ въ своемъ первоначальномъ видѣ, какъ, напримѣръ, Спасская надворотная башня въ Московскомъ кремлѣ, построенная знаменитымъ Петромъ Антоніемъ Медіоланскимъ, въ 1491 году, первоначально представляла собою сравнительно небольшую четырехгранную вышку, увѣнчанную орломъ (рис. 181). Теперешняя же высокая декоративная башня съ часами (рис. 182) надстроена уже при Михаилѣ Θедоровичѣ, въ 1626 году, англійскимъ зодчимъ Христофоромъ Головеемъ. То же нужно сказать и про другія подобныя башни.

Этажи башенъ раздѣлялись между собою прочными деревянными полами, носившими названіе мостовъ, или же сводами, введенными, вѣроятно, итальянскими строителями. Сводами покрывались преимущественно нижніе этажи. Они были незначительной толщины и въ круглыхъ башняхъ имѣли форму купольную, а въ башняхъ, образующихъ въ планѣ прямоугольникъ—коробовую. Со-

общеніе между этажами производилось посредствомъ лѣстницъ, помѣщавшихся въ стѣнѣ.

Круглыя башни обыкновенно заканчивались вверху прямыми зубцами, или же покрывались коническою крышею.

Прямоугольныя въ планѣ башни съ выступами наверху для „навѣсныхъ стрѣльницъ“ перешли къ намъ съ Запада и при-

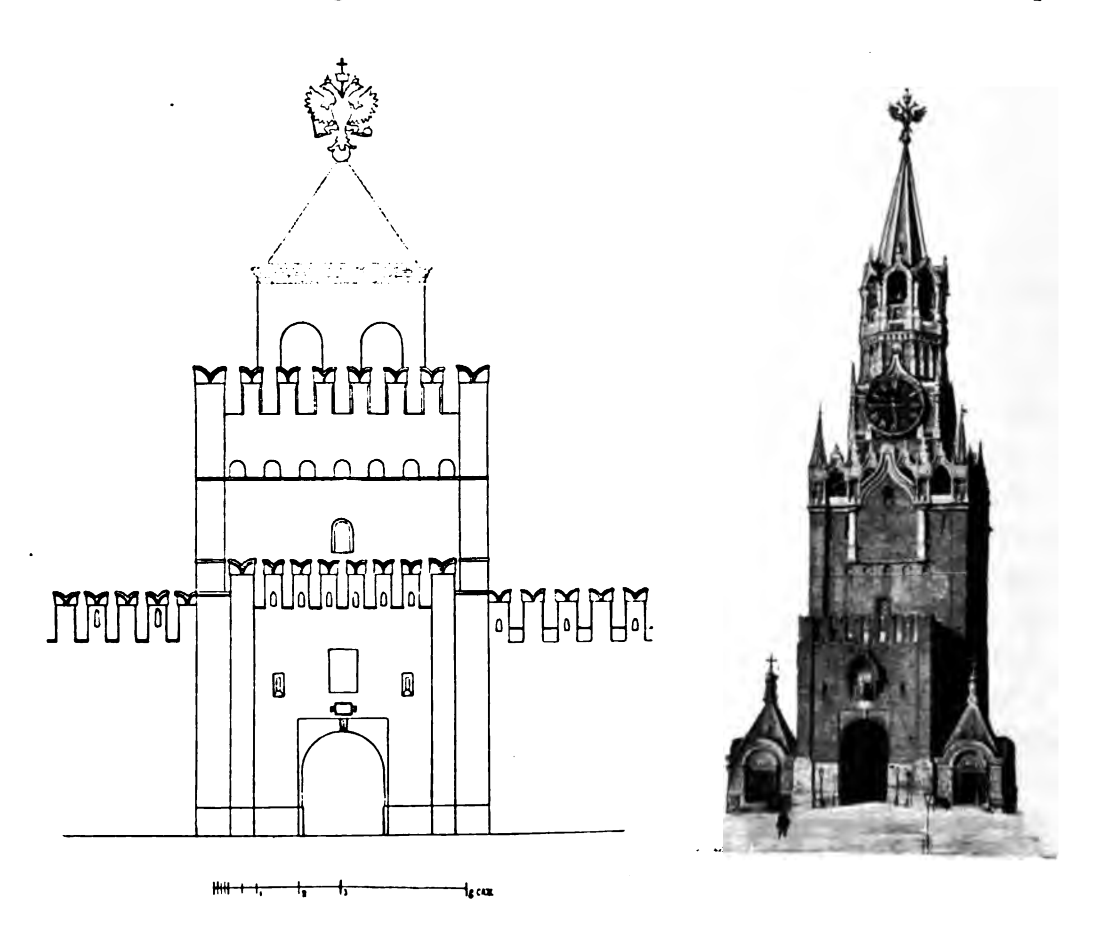


Рис. 181. Спасская башня Московскаго кремля. Реставрація архитект. П. Герасимова.

Рис. 182. Спасская башня. Современный видъ.

вились въ нашей военной архитектурѣ. „Первоначальное ихъ появленіе у насъ, замѣчаетъ Н. В. Султановъ, слѣдуетъ приписать деревянной архитектурѣ, т.-е. башняхъ тѣхъ остроговъ и крѣпостей, которые были столь обильно разсѣяны въ нашихъ пограничныхъ областяхъ. Изображенія нѣкоторыхъ изъ нихъ имѣемъ въ рисункахъ (рис. 183), другія же сохранились до нашего времени. Съ появленіемъ у насъ каменныхъ крѣпостей, бойницы эти, весьма естест-

венно, перешли на нихъ, причемъ такъ же, какъ и на Западѣ, у насъ были каменныя стѣны и башни, какъ съ временными деревянными навѣсными бойницами, такъ и съ постоянными — каменными. Образцами послѣдняго устройства могутъ служить стѣны и башни Китай города въ Москвѣ.“

Рис. 183. Деревянная крѣпостная башня. Рисунокъ изъ путешествія Пальмквиста.

Кромѣ того, были еще башни съ вышкой, такъ называемыя „подзорныя,“ служившія, кромѣ обороны, еще и для наблюденія за непріятелемъ; поэтому онѣ дѣлались выше другихъ, достигая иногда въ высоту до двѣнадцати саженъ, и оканчивались вверху караулкой, или вышкой. Видъ этотъ былъ очень распространенъ въ нашемъ зодчествѣ, какъ въ каменномъ, такъ и въ деревянномъ, и имѣетъ чисто русское происхожденіе. По замѣчанію Л. В. Даля, вышка эта „имѣетъ ту же форму, какую придаютъ

Изъ строителей этого дворца намъ извѣстны плотничьи старосты Смирной Ивановъ и Сенька Петровъ и стрѣлецъ-плотникъ Ивашка Михайловъ. Снаружи вся постройка была испещрена разноцвѣтными красками.

Не менѣе замѣчательный, тоже деревянный дворецъ былъ въ селѣ Измайловѣ. „Если, замѣчаетъ И. Е. Забѣлинъ, Коломенское славилось, какъ роскошная и красивая царская дача, то село Измайлово не менѣе, если еще не болѣе, славилось, какъ обширный и съ такою же роскошью устроенный царскій хозяйст-

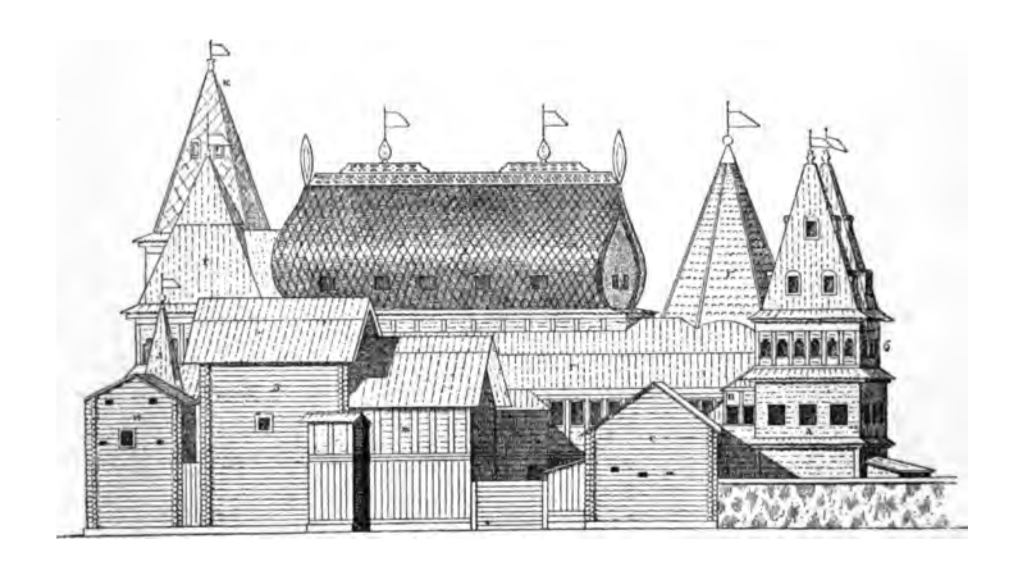


Рис. 180. Дворецъ въ селѣ Коломенскомъ.

венный хуторъ, который также показывали иноземцамъ, какъ достопримѣчательность.“

Постройка царскихъ хоромъ въ с Измайловѣ относится, вѣроятно, къ 1663 году. Онѣ были поставлены на острову и при Алексѣѣ Михайловичѣ не отличались ни обширностью, ни роскошью,—главныя заботы этого царя, по-видимому, были обращены на устройство хозяйственной части хутора; вполнѣ же отстроены и изукрашены онѣ были при царѣ Θеодорѣ Алексѣевичѣ. Подобно Коломенскому, и этотъ дворецъ тоже состоялъ изъ многихъ отдѣленій. Въ немъ были хоромы царя, царицы, царевича, царевенъ, большихъ и меньшихъ, переднія и заднія ворота съ башнями и со стрѣлецкими караульными полатами по сторонамъ,

каменная ограда и служебныя полаты сытнаго, кормового и хлѣбеннаго дворовъ; дворъ былъ раздѣленъ посрединѣ преградою съ воротами,—по одну сторону стояли хоромы, по другую—службы. Шатровыя кровли на воротныхъ башняхъ были покрыты бѣлымъ желѣзомъ и украшены орлами. Шатры у хоромъ, на крыльцахъ и рундукахъ, покрыты такими же кровлями съ яблоками на верху. Около двора, по угламъ, построены четыре каменныхъ башни.

Дворецъ этотъ просуществовалъ до 1765 года, когда, за ветхостью, былъ разобранъ.

XXXIII.

Перейдемъ теперь ко внутреннему убранству хоромъ. Мы уже говорили, что стѣны и потолки внутри хоромъ, большею частію, обшивались красным ъ, тщательно выструганнымъ тесомъ, а въ брусяныхъ хоромахъ нагладко выскабливались стѣнные и потолочные брусья. Съ особенною заботливостью украшались потолки, или подволоки; они покрывались рѣзьбою изъ дерева и составлялись изъ отдѣльныхъ штукъ, щитовъ, или рамъ; убирались также слюдою, съ рѣзными украшеніями изъ жести, олова и бѣлаго желѣза; въ такъ называемой Серебряной полатѣ была сдѣлана даже серебряная литая вислая подволока. „Нѣтъ сомнѣнія, замѣчаетъ про нее И. Е. Забѣлинъ, что она состояла изъ различныхъ отдѣльныхъ фигуръ, собранныхъ по извѣстному рисунку". Часто также подволока эта расписывалась красками. Такъ, въ описи хоромъ князя В. В. Голицына читаемъ, между прочимъ: „Въ той же полатѣ подволока накатная, а по холстамъ левкашено. На подволокѣ отъ другой его жъ, князь Васильевы, столовой полаты въ кругу съ лучами написано Іисусъ Христосъ. А въ срединѣ той подволоки Солнце съ лучами, вызолочено сусальнымъ золотомъ. Кругъ солнца бѣги небесные съ зодіями и съ планеты писаны живописью. А по другую сторону солнца мѣсяцъ въ лучахъ посеребренъ. Кругъ подволоки въ двадцати клеймахъ рѣзныхъ позолоченыхъ писаны пророческіе и пророчицъ лица".

Украшеніямъ подволоки всегда соотвѣтствовали украшенія оконъ и дверей, которыя тоже покрывались рѣзьбою по на-

личникамъ и по причелинамъ, или подзорамъ. Рѣзьба большею частію дѣлалась изъ липы.

Полъ, или по древнему, мостъ, настилался досками, или же дубовымъ кирпичемъ, т.-е. дубовыми брусками; иногда ихъ дѣлали косыми, и тогда полъ назывался косящатымъ. Слался онъ на сухомъ пескѣ со смолою, или на извести; иногда расписывался красками. Устраивались полы и гончарные, изъ цвѣтныхъ изразцевъ.

Въ окна вставлялись рамы, или оконничные станки, обитые сукномъ, или другою матеріей. Въ нихъ укрѣплялись, петлями и крючками, оконницы, подъемныя, отворныя, а въ волоковыхъ окнахъ — задвижныя и отворныя. „До Петра Великаго, замѣчаетъ И. Е. Забѣлинъ, даже въ царскомъ дворцѣ, стекла не были въ большомъ употребленіи; ихъ вполнѣ замѣняла слюда, извѣстная съ глубокой древности. Слюдяныя оконницы устраивались изъ бѣлаго, или краснаго желѣза, въ сѣтку, основаніемъ которой служили четыре желѣзные прута, составлявшіе собственно рамку. Сѣтка дѣлалась въ видѣ образцовъ, тоесть четыреугольниковъ и треугольниковъ, или клиновъ и въ видѣ репьевъ, круговъ, кубовъ, косяковъ, въ которыхъ укрѣплялась слюда и отъ которыхъ окна назывались обращатыми, клинчатыми, репейчатыми, кругчатыми, кубчатыми, косящатыми. Такое устройство оконницъ было необходимо потому, что слои, или листы слюды, большею частію, были невелики и притомъ неправильной формы, которая всегда и обусловливала узоръ оконной сѣти. Большіе листы слюды помѣщались всегда въ видѣ круга въ срединѣ окончины, а около располагались боковые образцы разной формы, также углы и пахлинки, или мелкія вырѣзки. Для укрѣпленія слюды въ своихъ мѣстахъ, употреблялись, кромѣ того, оловянныя денежки, небольшія бляшки, кружки, репейки, зубчики и орлики, которые почти всегда золотились, а иногда оставлялись бѣлыми. Подъ орлики подкладывались атласные, или тафтяные цвѣтки. Въ XVII-омъ столѣтіи слюду въ окнахъ стали украшать живописью.“

Сравнительно рѣдко употреблявшіяся стекольчатыя оконницы устраивались почти такъ же. Между ними встрѣчались и расписныя стекла, какъ, напримѣръ, въ приведенной уже выше описи хоромъ князя В. В. Голицына говорится: „Въ той же полатѣ въ дву поясѣхъ 46 оконъ съ оконницы стекляными, въ нихъ

мѣсты стекла съ личины", и далѣе: „Три окна створчатыхъ большихъ, а въ нихъ восьмнадцать оконницъ стекляныхъ, мѣстами стекла цвѣтные."

Кромѣ этихъ, описанныхъ нами оконницъ, были еще зимнія рамы-оконницы, а на ночь изнутри все окно закрывалось, или затворялось втулками — щитами во все окно, въ родѣ ставней, обитыми войлокомъ и сукномъ. Въ каменныхъ зданіяхъ затворы дѣлались желѣзные.

Печи во всѣхъ жилыхъ хоромахъ были изразцовыя, четыреугольныя, или круглыя, изъ особой формы кирпича-сырца, на ножкахъ, съ колонками и съ карнизами. Изразцы расписывались травами, цвѣтами, изображеніями людей и животныхъ и разными узорами. Швы между ними тоже прописывались красками, соотвѣтственными узору изразцовъ.

Верхніе этажи нагрѣвались проводными трубами изъ печей нижнихъ этажей. Трубы дѣлались тоже изразчатыя съ душниками. На крышахъ онѣ выводились въ видѣ коронокъ, шатриковъ, узорочно складенныхъ изъ тѣхъ же изразцовъ и покрывались мѣдными сѣтками, „для птичьихъ гнѣздъ, отъ галокъ и отъ сору."

Внутри хоромъ стѣны, потолки, лавки и полы почти всегда наряжались матеріями, преимущественно сукнами. „Для стѣнъ и потолковъ, говоритъ И. Е. Забѣлинъ, сукно было также употребительно, какъ теперь обои. Кромѣ того, сукномъ же настилали полы, обивали, или только опушали двери, обивали, или обшивали окна, оконницы, ставни, втулки; клали его подъ дверной и оконный приборъ: подъ крюки, жиковины, подъ скобы, подъ плащи и цѣпи, а также подъ красное гвоздье въ украшеніи лавокъ. Сукно въ такой нарядъ наиболѣе употреблялась красное-багрецъ, червленое, червчатое и т. п., рѣдко зеленое, а въ печальныхъ случаяхъ, во время траура, черное, иногда гвоздичное, вишневое, коричневое и другихъ темныхъ цвѣтовъ. Подъ сукно на полахъ и стѣнахъ, а также при обшивкѣ дверей, оконъ, вставней и втулокъ, клали обыкновенно сѣрыя, или бѣлыя полости, войлоки, иногда простое сермяжное сукно, или ровный холстъ. Стѣны и потолки наряжали сукномъ, большею частію, обыкновеннымъ способомъ, во все полотнище, т.-е. въ гладь. Но нерѣдко употреблялся и другой нарядъ, въ шахматъ, т.-е. клѣтками въ три четверти шириною, иногда въ два цвѣта, напримѣръ, клѣтка краснаго сукна, а дру-

гая—голубого, и т. п., также въ клинъ, т.-е. клиньями (ромбами), и также въ два цвѣта, напримѣръ, клинъ изъ сукна багрецу (краснаго) и клинъ изъ зеленаго кармазину. Точно также наряжали сукномъ и каменныя полаты, если онѣ не были украшены живописью; и не только стѣны и полъ, но даже и своды. Иногда стѣны и потолокъ обивали зеленымъ атласомъ..... Со временъ царя Алексѣя Михайловича стѣны и, особенно, двери стали обивать золочеными басменными кожами, на которыхъ были вытиснены разныя травы, цвѣты и животныя, птицы, звѣри. Кожи эти искусно сшивались и для сохранности прикрывались олифой, замѣнявшей лакъ."

Въ концѣ XVII-го вѣка, вмѣсто обоевъ, употреблялись также холсты и полотна, которыми оклеивали и расписывали большею частію травами и узорами, а иногда аспидомъ разныхъ цвѣтовъ, т.-е. подъ мраморъ, и наконецъ, просто грунтовали какою-нибудь одноцвѣтной краской. Въ богатомъ боярскомъ быту въ это время употреблялись, кромѣ того, и шпалеры — заграничные тканые обои.

Двери, а въ деревянныхъ хоромахъ и окна, тоже почти всегда обивались сукномъ и завѣшивались тафтяными, камчатными, или суконными завѣсами, висѣвшими на кольцахъ по проволокѣ, и иногда украшались подзоромъ изъ шелковаго галуна, тканаго съ золотомъ, или съ серебромъ, или изъ золотого плетенаго кружева, разшитаго по атласу, или по другой какой шелковой матеріи. Въ каменныхъ зданіяхъ, на окнахъ постилали суконные наокошечники.

XXXIV.

Переходя теперь къ военнымъ сооруженіямъ, мы замѣчаемъ, что вызовъ итальянскихъ строителей, начавшійся со временъ Іоанна III, не могъ не отозваться и здѣсь на частныхъ усовершенствованіяхъ, хотя нѣкоторыя изъ нихъ являются только простымъ послѣдствіемъ введенія огнестрѣльнаго оружія. Какъ мы уже говорили, это послѣднее обстоятельство отозвалось на каменныхъ оградахъ, главнымъ образомъ, тѣмъ, что онѣ много выиграли въ отношеніи живой обороны; въ толщѣ ихъ начали устраиваться

различныя помѣщенія для орудій и стрѣлковъ. Открытая оборона тоже получила важныя улучшенія: въ стѣнахъ явились нижніе, или подошвенные, средніе и верхніе бои.

При постепенномъ усовершенствованіи оборонительныхъ оградъ для увеличенія массы дѣйствія ручнымъ огнестрѣльнымъ оружіемъ, устроены были на верху стѣны зубцы, а потомъ въ этихъ зубцахъ—бойницы, которыя, увеличивая число боевыхъ отверстій, представляли еще болѣе безопасное прикрытіе для стрѣлковъ.

Особенно богаты въ этомъ отношеніи стѣны Китай-города въ Москвѣ, гдѣ мы находимъ соединеніе всевозможныхъ боевъ: и навѣсныя стрѣльницы, называвшіяся косымъ боемъ, для обнаруженія стѣны, и большія отверстія для орудій, и бойницы въ толщѣ стѣны, и, наконецъ, открытыя отверстія, или пролеты.

Чтó касается башенъ, то изучая ограды болѣе замѣчательныя по своей обширности, по силѣ и по искусству расположенія, какъ напримѣръ, Московскаго Кремля и крѣпости Смоленска, можно замѣтить нѣкоторую систему въ размѣщеніи большихъ и малыхъ башенъ: между большими башнями, занимающими главные пункты ограды, помѣщаются одна, или двѣ малыя, обыкновенно четыреугольныя, назначающіяся къ частной оборонѣ малыми орудіями или ручнымъ огнестрѣльнымъ оружіемъ, тогда какъ большія вооружались орудіями большихъ калибровъ и обстрѣливали мѣстность, лежащую впереди.

Изъ большихъ башенъ ни одной не дошло до насъ въ своемъ первоначальномъ видѣ, какъ, напримѣръ, Спасская надворотная башня въ Московскомъ кремлѣ, построенная знаменитымъ Петромъ Антоніемъ Медіоланскимъ, въ 1491 году, первоначально представляла собою сравнительно небольшую четырехгранную вышку, увѣнчанную орломъ (рис. 181). Теперешняя же высокая декоративная башня съ часами (рис. 182) надстроена уже при Михаилѣ Θедоровичѣ, въ 1626 году, англійскимъ зодчимъ Христофоромъ Головеемъ. То же нужно сказать и про другія подобныя башни.

Этажи башенъ раздѣлялись между собою прочными деревянными полами, носившими названіе мостовъ, или же сводами, введенными, вѣроятно, итальянскими строителями. Сводами покрывались преимущественно нижніе этажи. Они были незначительной толщины и въ круглыхъ башняхъ имѣли форму купольную, а въ башняхъ, образующихъ въ планѣ прямоугольникъ—коробовую. Со-

общеніе между этажами производилось посредствомъ лѣстницъ, помѣщавшихся въ стѣнѣ.

Круглыя башни обыкновенно заканчивались вверху прямыми зубцами, или же покрывались коническою крышею.

Прямоугольныя въ планѣ башни съ выступами наверху для „навѣсныхъ стрѣльницъ“ перешли къ намъ съ Запада и при-

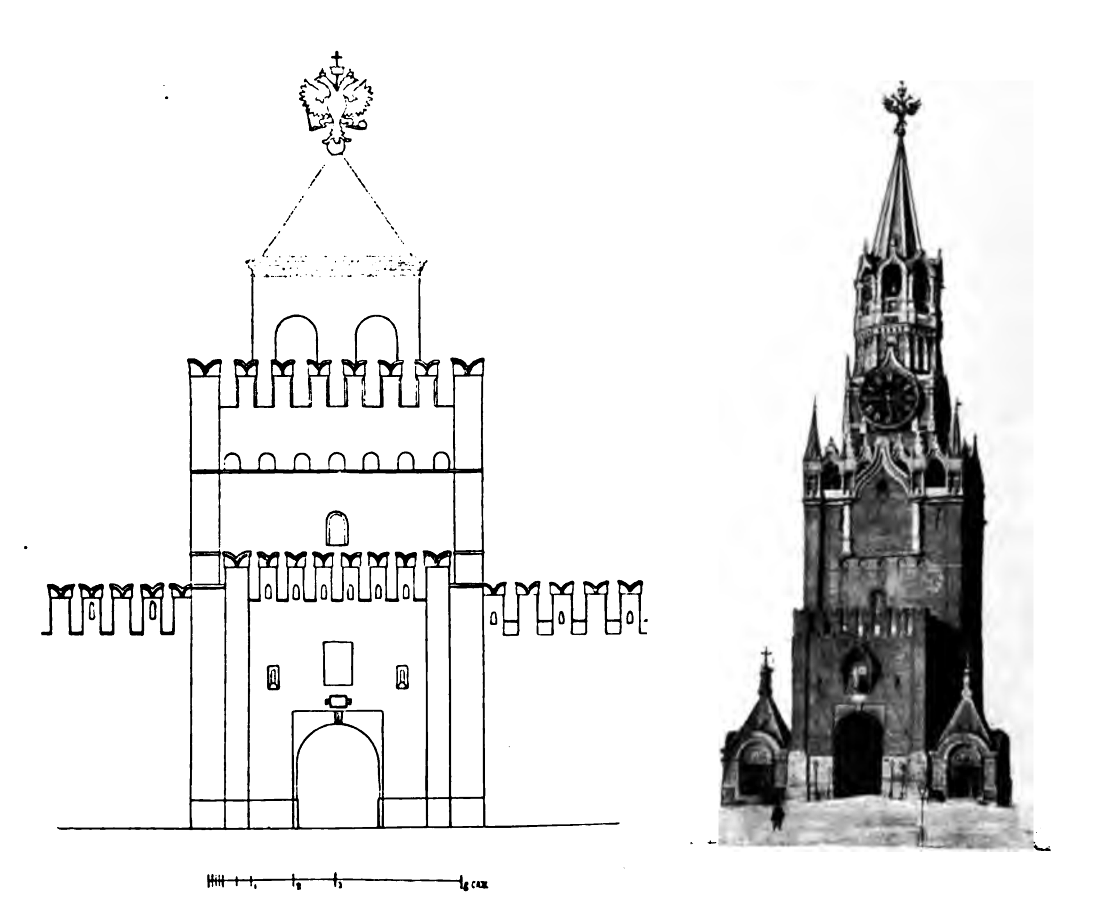


Рис. 181. Спасская башня Московскаго кремля. Реставрація архитект. П. Герасимова.

Рис. 182. Спасская башня. Современный видъ.

вились въ нашей военной архитектурѣ. „Первоначальное ихъ появленіе у насъ, замѣчаетъ Н. В. Султановъ, слѣдуетъ приписать деревянной архитектурѣ, т.-е. башняхъ тѣхъ остроговъ и крѣпостей, которые были столь обильно разсѣяны въ нашихъ пограничныхъ областяхъ. Изображенія нѣкоторыхъ изъ нихъ имѣемъ въ рисункахъ (рис. 183), другія же сохранились до нашего времени. Съ появленіемъ у насъ каменныхъ крѣпостей, бойницы эти, весьма естест-

венно, перешли на нихъ, причемъ такъ же, какъ и на Западѣ, у насъ были каменныя стѣны и башни, какъ съ временными деревянными навѣсными бойницами, такъ и съ постоянными — каменными. Образцами послѣдняго устройства могутъ служить стѣны и башни Китай города въ Москвѣ."

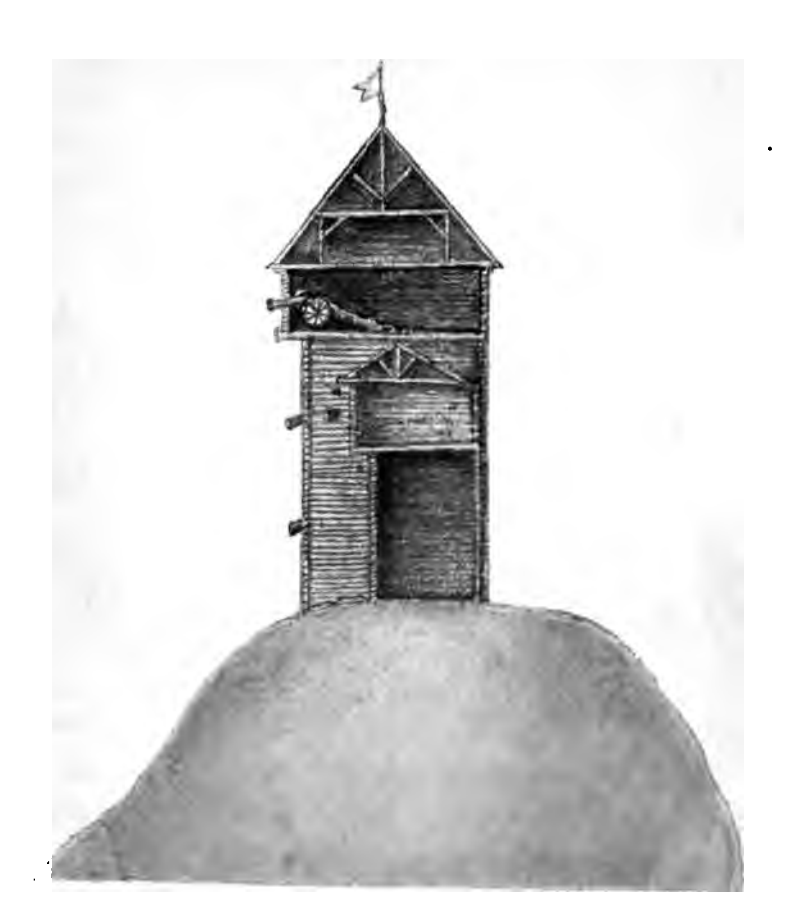


Рис. 183. Деревянная крѣпостная башня. Рисунокъ изъ путешествія Пальмквиста.

Кромѣ того, были еще башни съ вышкой, такъ называемыя „подзорныя," служившія, кромѣ обороны, еще и для наблюденія за непріятелемъ; поэтому онѣ дѣлались выше другихъ, достигая иногда въ высоту до двѣнадцати саженъ, и оканчивались вверху караулкой, или вышкой. Видъ этотъ былъ очень распространенъ въ нашемъ зодчествѣ, какъ въ каменномъ, такъ и въ деревянномъ, и имѣетъ чисто русское происхожденіе. По замѣчанію Л. В. Даля, вышка эта „имѣетъ ту же форму, какую придаютъ

ей еще и теперь въ нашихъ степяхъ, т.-е. въ видѣ болѣе или менѣе удобной избушки для часового, поднятой на четырехъ косыхъ столбахъ до извѣстной высоты (рис. 184); откосы между столбовъ зашивались потомъ досками, въ видѣ крыши (рис. 185). Вотъ заключаетъ онъ, форма прежнихъ деревянныхъ башенокъ, которую придавали потомъ и каменнымъ башнямъ наши зодчіе."

При перенесеніи этой деревянной формы въ каменную, все ея видоизмѣненіе ограничилось тѣмъ, что на средней, наклонной части были помѣщены слуховыя окна.

Существуетъ, наконецъ, еще одна форма нашихъ старинныхъ башенъ, составляющая какъ бы переходъ отъ простой прямоугольной башни къ подзорной, который заключается въ томъ, что на

Рис. 184. Вышка въ Ставропольской губ. По Далю.

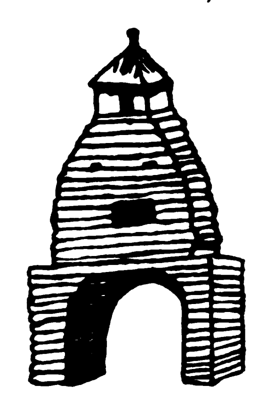


Рис. 185. Ворота Колмыковской станицы на Уралѣ, въ 1831 г., по Далю.

шатрѣ располагаются слуховыя окна. Такой пріемъ мы видимъ въ бывшихъ „Гербовыхъ воротахъ" въ Московскомъ кремлѣ.

Ворота крѣпостныя помѣщались обыкновенно въ башнѣ, и самое простое устройство ихъ состояло въ проходѣ по прямому направленію, закрывавшемуся съ наружной стороны и съ внутренней воротами, какъ это мы видимъ въ Спасскихъ и Никольскихъ воротахъ Московскаго кремля. Для охраненія внутренняго прохода въ томъ случаѣ, когда, непріятелю удалось бы прорваться чрезъ наружныя ворота, дѣлались иногда въ полу верхняго этажа, лежавшаго непосредственно надъ проходомъ, отверстія, откуда оборонявшіеся могли дѣйствовать по непріятелю, задержанному внутренними воротами, а иногда устраивались подъемныя рѣшетчатыя ворота, опускавшіяся въ нужную минуту съ верху и представлявшія непріятелю новую и неожиданную преграду.

XXXV.

Дѣлая теперь обзоръ всей Московской архитектуры, мы видимъ, что общій мотивъ плана русскихъ церквей до развитія московскаго вліянія, какъ было указано раньше, состоялъ изъ квадратнаго помѣщенія, или изъ продолговатаго; въ первомъ случаѣ, храмы разбивались по боковымъ фасадамъ на три части, во второмъ—на четыре. Внутреннее помѣщеніе имѣло въ серединѣ четыре столба, поддерживающихъ куполъ, а съ востока примыкала тройная алтарная абсида.

Хотя пріемъ этотъ удержался даже и въ XVII-мъ вѣкѣ, но съ развитіемъ строительной техники, зодчіе, желая сдѣлать самую церковь болѣе открытою, сначала отбрасываютъ два столба и помѣщаютъ куполъ при помощи только оставшихся двухъ столбовъ и арокъ, перекинутыхъ съ нихъ на стѣну; затѣмъ уничтожаютъ и эти столбы и ставятъ барабанъ купола прямо на сводѣ между четырьмя подпружными арками. Такимъ образомъ, уничтожились внутренніе столбы, и вмѣстѣ съ этимъ ввелся совсѣмъ иной способъ сводчатыхъ покрытій: все пространство храма стало покрываться однимъ сомкнутымъ сводомъ съ четырьмя перпендикулярно пересѣкающимися арками; въ центрѣ такого свода ставился барабанъ, причемъ среднія части арокъ получали значеніе подпружинъ. Такой мотивъ, большею частію, практиковался въ небольшихъ церквахъ, въ большихъ же оставался прежній способъ сводовъ, опирающихся на четырехъ столбахъ.

Затѣмъ, къ единственному куполу, бывшему надъ срединою церкви прибавились еще съ боковъ малые купола, обыкновенно, четыре, а иногда и больше.

Нужно замѣтить, что отношенія между этими куполами, служащими вѣнчаніемъ всего зданія, и самымъ зданіемъ всегда высказываютъ замѣчательное чувство пропорціи.

Упомянутыя **подпружныя арки** выражаются, обыкновенно, снаружи полуциркульными **тягами**, причемъ пяты ихъ опираются на **лопатки**. Если лопатки имѣютъ сильный выступъ, то наружныя арки образуютъ круглыя впадины, представляющія собою чрезвычайно удобное мѣсто для живописи.

Самая **кровля** храма располагалась на внѣшнихъ поверхнос-

тяхъ арокъ и на сводахъ; купола же—на парусахъ, на угловыхъ коническихъ сводикахъ, а если они невелики, то на сочетаніяхъ свѣшивающихся внутрь арокъ.

„Арки эти, замѣчаетъ Віолле-ле-Дюкъ, видны снаружи и образуютъ украшеніе настолько же разумное, насколько и своеобразное. Внутри эти свѣшивающіяся арки производятъ большой эффектъ и игру свѣта и тѣни, будучи, вмѣстѣ съ тѣмъ, удивительно пригодными для живописи.“

Вѣнчанія главъ, преимущественно, имѣло луковичную форму, но, кромѣ того, на ряду съ нею, шла и восьмигранная пирамида, причемъ не рѣдко оба способа сливались вмѣстѣ, примѣръ чего мы видимъ въ храмѣ Василія Блаженнаго.

Восьмиугольная башня возвышается тамъ надъ сводами, поверхъ кровли. На ней помѣщаются ряды кокошниковъ, поддерживающихъ второй восьмиугольный ярусъ, увѣнчанный пирамидою и шейкою съ золоченою луковичною главкою.

„Нужно признать, замѣчаетъ тотъ же Віолле-ле-Дюкъ, въ обѣихъ этихъ композиціяхъ вѣрное пониманіе пропорціи и силуэтовъ, столь соотвѣтствующихъ вѣнчанію, которое выдѣляется на небѣ. Эта композиція крайне удобна для внѣшней раскраски. Тимпаны, прикрытые выступами арокъ, украшаются поливными изразцами, живописью, мозаикою на золотомъ фонѣ, фигурами или орнаментами. Какъ конструкція, она не представляетъ никакой трудности въ исполненіи; она отличается хорошимъ распредѣленіемъ груза и легкостью, потому что тимпаны суть, дѣйствительно, ничто иное, какъ заполненіе.“

„Такимъ образомъ, говоритъ онъ далѣе, большія арочныя очертанія внутреннихъ сводовъ, которыя появляются снаружи русскихъ зданій, и которыя имѣютъ сперва, какъ въ византійской архитектурѣ, полуциркульную форму, начинаютъ съ XVI-го вѣка изламываться въ вершинѣ, вслѣдствіе прибавленія острія. Потомъ арка имѣетъ иногда приподнятый центръ, а остріе выступаетъ еще болѣе. Затѣмъ еще—это уже только двѣ части арокъ, центры которыхъ лежатъ на сторонахъ равносторонняго треугольника, и которыя оканчиваются его вершиною. Наконецъ, исходя изъ того же пріема начертанія, аркамъ придаютъ большее развитіе при томъ же остріѣ. Эти послѣднія очертанія образуютъ вѣнчанія, или сандрики отверстій и весьма часто встрѣчаются на русскихъ зданіяхъ, начиная съ XVI-го вѣка.“

Переходя теперь къ наружной отдѣлкѣ московской архитектуры и разсматривая тяги и карнизы, мы видимъ, что они складывались, обыкновенно, изъ простого и лекальнаго кирпича, размѣры котораго были нѣсколько больше нынѣшнихъ; кромѣ гладкаго кирпича, употреблялся еще кирпичъ съ обронными узорами на лицевой грани.

Плоскія части зданій, какъ гладь стѣнъ, устои воротныхъ арокъ, пилястры, парапеты крѣпостныхъ стѣнъ и проч. убирались, или наряжались „ширинками". Ширинки были весьма распространеннымъ украшеніемъ въ нашемъ зодчествѣ и особенно часто примѣнялись въ колокольняхъ; въ нѣкоторыхъ изъ нихъ, какъ все прямоугольное основаніе верхней восьмигранной части, такъ и весь нижній парапетъ ея сплошь покрыты ширинками. На нихъ наше старинное зодчество сосредоточивало часто всю свою изобрѣтательность. Въ Останкинской церкви, напримѣръ, встрѣчается нѣсколько такихъ ширинокъ, различающихся между собою профилевкою рамокъ и украшеніемъ самой впадины. „Рамка, говоритъ Н. В. Султановъ, дѣлается или изъ лекальнаго кирпича, или изъ тесанаго камня, причемъ профиль въ обоихъ случаяхъ остается одинъ и тотъ же. Самый простой профиль — прямой уступъ впадины; самый сложный — четвертной валъ съ желобкомъ. Впадина или оставляется просто гладкою, или же заполняется чѣмъ нибудь; если, напримѣръ, она не велика, то ее заполняютъ пробкой изъ бѣлаго камня, на лицевой грани которой вытесана крошечная балясина, или розетка; если же впадина велика, то въ нее вставляется пестрый изразецъ, или же каменная пробка обкладывается кирпичемъ съ разными, обыкновено, несложными, обронными узорами; иногда этимъ же кирпичемъ обкладывается сама ширинка снаружи, въ видѣ рамки. Если подобными ширинками отдѣлывается пилястра, то рядъ ихъ нерѣдко оканчивается впадинами особаго рода, въ видѣ небольшой закомары съ мыскомъ вверху. Наконецъ, фризъ главныхъ карнизовъ нашихъ церквей очень часто украшается рядами ширинокъ, впадины которыхъ убраны лекальнымъ кирпичемъ, съ вырѣзами, напоминающими собою нѣсколько форму листка."

Къ числу самыхъ характерныхъ уборныхъ частей московскаго зодчества относятся еще подвѣсныя арки, двойныя, или тройныя, пятами для которыхъ служатъ обыкновено гирьки, или висячіе замки изъ бѣлаго камня.

Въ наружныхъ украшеніяхъ нашихъ деревянныхъ зданій мы встрѣчаемъ преимущественно преобладаніе круга и всевозможныхъ циркульныхъ линій, или же сухарики и зубчики, хотя крайне разнообразные по формѣ, но всѣ легко получаемыя при помощи желобчатаго долота. Такъ что всѣ эти украшенія требовали самыхъ примитивныхъ плотничьихъ инструментовъ, и потому всю эту орнаментацію нужно признать вполнѣ логичной и соотвѣтствующей матеріалу.

Что̀ касается до размѣщенія украшеній, то преимущественно убирались полотенца подъ крышами, затѣмъ карнизъ, или полица и окна, особенно ихъ очелья.

„Достоинство внѣшняго вида зданія, или фасада обусловливается, между прочимъ, соотвѣтствіемъ его внутреннему содержанію, говоритъ одинъ изъ изслѣдователей нашего древняго зодчества, съ которымъ въ этомъ случаѣ мы настолько согласны, что не можемъ не привести здѣсь его подлинныхъ словъ. Такое эстетическое условіе составляетъ характерную черту русскаго зодчества и непосредственно вытекаетъ изъ концепціи самаго плана древнихъ построекъ; въ нихъ каждая часть зданія логически и конструктивно требовала отдѣльнаго покрытія. Русскіе зодчіе не лукавили, не маскировали внутреннее дѣленіе зданія, подводя его насильственно подъ одну монотонную линію. Всякое отдѣльное помѣщеніе въ старыхъ зданіяхъ выражалось на фасадѣ, и становилось сразу понятно ихъ значеніе и назначеніе. Въ этомъ отношеніи, справедливо замѣчаетъ онъ, ни одинъ стиль въ мірѣ не обладаетъ такою выразительностью, какъ русскій. Этотъ пріемъ открываетъ свободный путь естественному и безконечно разнообразному развитію архитектурныхъ формъ.

Могутъ замѣтить, прибавляетъ онъ, что, несомнѣнно, планы русскихъ храмовъ представляли строго-логическую концепцію; но гдѣ же это единство въ старыхъ гражданскихъ постройкахъ, въ которыхъ планъ разбросанъ, и зданіе не представляетъ ни единства, ни симметріи?—Но что̀ такое единство въ искусствѣ?—возражаетъ онъ. Оно есть нѣчто обобщающее и объединяющее разнообразные предметы. Въ словѣ единство заключается и другой законъ: оно невозможно безъ единаго центральнаго начала, или пункта, около котораго группируются предметы, соотвѣтственно ихъ отношенію къ нему, по закону послѣдовательности и постепенности.

Цѣльность же русской идеи и способность нашихъ предковъ

осуществить ее въ зодчествѣ проявились не только въ отдѣльныхъ домахъ, но и во всемъ Кремлѣ. Въ немъ есть центръ: соборы, терема и полаты царскія, громадная колокольня Ивана Великаго, какъ великанъ, громогласно возвѣщающій городу о его духовной и государственной жизни; около этого центра—меньшіе храмы и зданія, связанныя своимъ назначеніемъ съ центральною жизнью; наконецъ, все это замыкается стѣнами съ возвышенными башнями и бойницами внушительныхъ размѣровъ, которыя стоятъ стражами и охранителями кремлевской святыни. Итакъ, заключаетъ онъ, въ Кремлѣ, въ группѣ зданій, повидимому, разъединенныхъ одно отъ другого, есть цѣльность и единство. Вотъ какого единства мы должны искать въ нашихъ зданіяхъ."

Мы уже говорили раньше о балансѣ и о томъ значеніи, какое онъ имѣетъ въ нашемъ зодчествѣ. Тотъ же изслѣдователь, говоря о немъ, выражается такъ:

„Свободное отношеніе къ симметріи и къ балансу въ русской архитектурѣ, говоритъ онъ, замѣтно еще болѣе, чѣмъ даже въ народной поэзіи. Несомнѣнно, что каждая отдѣльная часть зданія всегда представляетъ симметрію, но въ общей концепціи она часто замѣняется балансомъ. Условія баланса разнообразны: во-первыхъ, когда части зданія, находясь въ симметральномъ расположеніи и въ общихъ формахъ близко сходныя одна съ другой, имѣютъ разныя детали, которыя не замѣчаются съ перваго раза, а только послѣ нѣкотораго вниманія; такой пріемъ вызываетъ продолжительность интереса къ осмотру зданія, не утомляя зрителя; во-вторыхъ, когда двѣ части одинаковой величины, но разныхъ формъ и деталей; въ-третьихъ, когда противоположныя части зданія равны между собою массами, т.-е. если одна часть выше, но тоньше, а другая шире, но ниже, и такъ, что площади (вѣрнѣе, объемы) ихъ почти равны; и, наконецъ, когда двѣ или три части вмѣстѣ балансируютъ съ одной большой. Замѣна баланса уравновѣшиваніемъ общихъ композицій открываетъ просторъ воображенію въ созданіи [illegible] разныхъ варіацій формъ и деталей; въ варьированіи [illegible] требованій равновѣсія [illegible] кой свободы [illegible] таковъ [illegible]

Этотъ фактъ [illegible] важности [illegible] въ исторіи нашей [illegible] особенное вниманіе [illegible]

„Россія, говоритъ Н. В. Султановъ, никогда не была безусловно чужда сношенію съ Западомъ, и хотя въ западной литературѣ появилось за послѣднее время мнѣніе, что девять десятыхъ ея искусства составляютъ восточные элементы, но это мнѣніе идетъ въ разрѣзъ съ тѣмъ, что̀ представляютъ наши памятники. Изъ этого, однакоже, вовсе не слѣдуетъ, что до-петровская Русь такъ же рабски повторяла западныя формы, какъ мы дѣлаемъ это теперь. Нѣтъ, она переваривала и переработывала ихъ настолько своеобразно, что, напримѣръ, въ нашихъ „фряжскихъ травахъ“ не легко узнать ихъ итальянскій первообразъ. Усиленіе западнаго вліянія во второй половинѣ XVII-го вѣка, продолжаетъ онъ далѣе, объясняется многими историческими обстоятельствами, каковы, напримѣръ, расширеніе торговыхъ и дипломатическихъ сношеній съ Западною Европою, въ царствованіе Михаила Ѳеодоровича, и въ особенности польская война царя Алексѣя Михаиловича (1654—1657 гг.) Лично предводительствуя войсками, царь побывалъ во многихъ западно-русскихъ и литовскихъ городахъ и, между прочимъ, въ Вильно и Полоцкѣ, и вызвалъ оттуда не мало мастеровъ и художниковъ, которые, весьма естественно, принесли съ собой свои формы и пріемы въ искусствѣ. Они вошли въ составъ дворцовой мастерской, называвшейся тогда „Оружейной палатой“, гдѣ, кромѣ работы, должны были еще учить русскихъ, отданныхъ имъ въ ученье. Такимъ образомъ, къ концу XVII-го вѣка было подготовлено цѣлое поколѣніе русскихъ мастеровъ, воспитанныхъ на совершенно новыхъ художественныхъ началахъ. Вслѣдствіе этого, въ русскомъ искусствѣ той эпохи появляются одновременно два теченія; одно—старое, которое доживаетъ свой вѣкъ по разнымъ градамъ и весямъ тогдашней Руси и продолжаетъ развивать далѣе формы, завѣщанныя ему московскимъ періодомъ, другое — новое, которое переработываетъ формы поздняго итальянскаго Возрожденія и господствуетъ при дворѣ и въ столицѣ.

Западное вліяніе, говоритъ онъ, наконецъ, какъ и слѣдовало ожидать, отражается прежде всего на орнаментикѣ: прежняя наша слегка обронная рѣзьба замѣняется вычурной и сильно рельефной нѣмецкою рѣзьбою; она употребляется не только при внутренней отдѣлкѣ зданій, но и покрываетъ собою всѣ наружныя детали. Въ эту эпоху появляются въ русскомъ искусствѣ коринѳ-

скія капители, стержни колоннъ, украшенные виноградными листьями, плодами и проч. Въ этомъ же роскошномъ и вычурномъ стилѣ рѣзались и ставились многоярусные золотые иконостасы нашихъ богатыхъ церквей и монастырей, которые во множествѣ дошли до насъ и замѣнили собою болѣе интересные и своеобразные иконостасы предыдущей эпохи."

Какъ на образецъ такого иконостаса укажемъ на иконостасъ въ церкви Грузинской Троицы, сохранившійся довольно хорошо до нашего времени.

Онъ представляетъ собою замѣчательный образецъ соединенія разныхъ стилей. Въ колоннахъ и аркахъ перваго яруса нельзя въ немъ не замѣтить западнаго вліянія; тоненькія же рѣзныя балясинки, раздѣляющія иконы, носятъ чисто русскій характеръ, также какъ и формы арокъ надъ ними и карнизы; покрывающій же ихъ орнаментъ исполненъ въ западномъ стилѣ.

Гораздо древнѣе иконостасовъ дошли до насъ царскія врата. Кое-гдѣ въ захолустьяхъ сохранились царскія двери относящіяся еще ко временамъ удѣльной Руси. Богатая ихъ рѣзьба довольно однообразна: это рядъ завивающихся стеблей, наружное очертаніе которыхъ, очевидно, сдѣлано циркулемъ; стебли выходятъ одинъ изъ другого, и не изъ наружнаго обвода, а изъ внутренняго завитка; самые завитки оканчиваются кружками и снизу имѣютъ расширенія въ видѣ листьевъ, надъ которыми лежатъ проходящіе подъ завитками встрѣчные стебли. Образа на дверяхъ вставлены въ маленькія гладкія рамки; изображенія евангелистовъ иногда бываютъ рѣзныя изъ дерева, или изъ кости. При этомъ врата иногда такъ малы, что для того, чтобы пройти въ нихъ, священнослужители должны были наклонять голову.

Однимъ изъ лучшихъ образцовъ царскихъ вратъ временъ Іоанна Грознаго являются врата въ деревянной церкви Іоанна Богослова въ Ростовѣ (рис. 186). Всѣ врата этой эпохи покрыты мелкою рѣзьбою и мелкими кивотиками съ луковичными главками и съ крестами. У всѣхъ у нихъ столбики, на которыхъ онѣ навѣшены, сохранили еще свою древнюю форму низкихъ иконостасовъ: вверху оканчиваются яблоками, или шишками разной формы; при высокихъ иконостасахъ такіе придатки обезображивали бы ихъ, такъ что, очевидно, они удержались только по преданію.

Изъ царскихъ вратъ, находящихся въ Москвѣ или ея окрестностяхъ, укажемъ на врата Ризположенской церкви, въ Кремлѣ,

церкви Саввы Освященнаго, церкви села Коломенскаго и др. Всѣ они сравнительно плоскія.

Совсѣмъ иное встрѣчаемъ въ Ярославлѣ. Тамъ особенно интересны царскія врата въ церкви Іоанна Предтечи, что̀ въ Толчковѣ, въ придѣлѣ Гурія и Варсанофія (рис. 187). По преданію, они привезены изъ Казани. Каждая створа ихъ состоитъ изъ трехъ рѣзныхъ частей. Верхняя часть обрѣзана по аркѣ и окаймлена золотымъ орнаментомъ по зеленому фону; средняя заполнена орнаментомъ по голубому фону, съ небольшимъ рѣзнымъ храмикомъ - кіотомъ въ срединѣ; нижняя часть состоитъ изъ двухъ одинаковыхъ четыреугольниковъ, обтянутыхъ золотымъ багетомъ, съ круглыми розетками въ углахъ; все поле заполнено ажурнымъ орнаментомъ, сквозь который проглядываетъ къ краямъ голубой фонъ, средина же выдѣлена болѣе крупной рѣзьбой, съ фигурою, напоминающей стиль рококо; здѣсь продолжается тотъ же мелкій орнаментъ изъ завитковъ, листьевъ и плодовъ, но фонъ подъ ними красный. Въ самой срединѣ опять помѣщенъ небольшой пятиглавый храмикъ-кіотъ. Створы эти снизу заканчиваются орнаментомъ изъ виноградныхъ лозъ и листьевъ. Двери помѣщены въ великолѣпной аркѣ, покрытой орнаментами изъ растеній и птицъ, съ рѣзными сочными бусами по угламъ. Арка эта опирается на великолѣпные столбы съ небольшими писаными иконами, вставленными въ узорчатые выс-

Рис. 186. Царскія врата въ ц. Іоанна Богослова, близъ Ростова.

тупы столбовъ; передъ столбами стоятъ двѣ тоненькихъ колонки. Рѣзныя капители, базы, бусы по срединѣ и самый стержень колоннъ покрыты тонкой рѣзьбой и украшены разноцвѣтными фонами.

Рис. 187. Царскія врата въ ц. Іоанна Предтечи, что̀ въ Толчковѣ.

Надъ крайними колонками протянуты кверху двѣ рѣзныхъ руки, пальцы которыхъ опираются на большой вѣнчающій карнизъ-корону, тоже весь рѣзной, съ сочнымъ, изящнымъ орнаментомъ. Ниже короны, вплоть до арки, идетъ рѣзной орнаментъ съ каймой по краямъ и съ разноцвѣтными фонами; въ срединѣ помѣщена церковка съ образкомъ; въ углахъ, въ рельефныхъ круглыхъ рамкахъ, встав-

Рис. 190. Сѣнь надъ престоломъ въ ц. Ильи Пророка, въ Ярославлѣ.

уже собственно шатеръ, то-есть, восьмигранная пирамида, оканчивающаяся вверху вытянутой шейкой, съ рѣзною маковицей и длиннымъ крестомъ. Внутри сѣни находится плафонъ съ ликомъ Спасителя, вокругъ котораго идетъ рѣзная рама съ розетками по угламъ; по краямъ же сдѣланъ откосъ, украшенный рѣзными золочеными серафимами на голубомъ фонѣ.

Всѣ издѣлія подобнаго рода повторяютъ, обыкновенно, почти безъ измѣненія тѣ же мотивы. Такъ, сѣнь Борисоглѣбскаго собора представляетъ только нѣкоторыя сокращенія и небольшой варіантъ въ подкарнизномъ щипцѣ, узоры котораго совершенно того же стиля, но составлены не изъ растеній, а изъ серафимовъ.

Сѣнь церкви Николо-Надѣинской, сдѣланная, какъ свидѣтельствуетъ сохранившаяся на ней надпись, въ 1636-омъ году, представляетъ опять тѣ же составныя части. Точно также здѣсь два полукружія съ гирькой укрѣплены на висячихъ столбикахъ; поле заполнено ажурнымъ орнаментомъ; карнизъ украшенъ рѣзною доскою съ накладными розетками, точеными фигурами и зубчиками по краямъ; надъ карнизомъ возвышается треугольный фронтонъ, съ рѣзьбою изъ листьевъ, ягодъ и дубовыхъ вѣтвей съ желудями; въ срединѣ—кругъ съ раковиной наверху; этотъ кругъ и раковина носятъ на себѣ слѣды западнаго вліянія. По угламъ, вмѣсто птицъ, стоятъ сочныя рѣзныя фигуры. Самый шатеръ состоитъ изъ трехъ восьмигранниковъ съ кокошниками, покрытыми ажурной рѣзьбой; между кокошниками, по угламъ, стоятъ четырехугольныя башенки; подъ ихъ выступающимъ карнизомъ свѣшивается узоръ изъ переплетеныхъ арочекъ. Каждая башенка увѣнчана главкой, окруженной маленькими, тоненькими, кеглеобразными фигурками. На второмъ восьмигранникѣ кокошники стоятъ на углахъ, и между ними, въ серединѣ, такія же четыреугольныя башенки. На третьемъ восьмигранникѣ, по угламъ, тоже башенки, только трехъ-этажныя; первый этажъ круглый, рѣзной; второй — четыреугольный, въ видѣ бесѣдки изъ арочекъ, съ подвѣской и съ кокошникомъ вверху; надъ этой бесѣдкой возвышается четырехгранный шатровый теремокъ, съ точеными балясинками по угламъ; между башенками, посреди сторонъ восьмигранника, стоитъ по кокошнику; самая пирамида шатра увѣнчана луковичною главкой, оканчивающейся высокимъ крестомъ. Вся сѣнь виситъ на цѣпяхъ.

Кромѣ перечисленныхъ памятниковъ нашего рѣзного дѣла, можно еще указать на сѣнь надъ престоломъ въ церкви Гребневской Богоматери, въ Москвѣ, украшенную въ верхней части въ видѣ десяти-главой церкви и сплошь покрытую замѣчательно изящной рѣзьбой, состоящей изъ раскрашенныхъ и золоченыхъ травъ и репейниковъ, наложенныхъ на цвѣтной, покрытый слюдою фонъ. По преданію, сѣнь эта вывезена изъ Новгорода, при Іоаннѣ Грозномъ.

Вообще, нужно замѣтить, въ это время Москва уже славилась своими рѣзчиками; намъ извѣстны даже имена многихъ изъ нихъ, особенно принимавшихъ участіе въ украшеніи Коломенскаго дворца. Таковы: Арсеній, бѣлорусы Климъ Михайловъ, Давыдъ Павловъ, Андрей Ивановъ, Герасимъ Окуловъ и Ѳедоръ Николаевъ. Сначала они работали у патріарха Никона, въ Новомъ Іерусалимѣ, оттуда были выписаны для работы въ селѣ Коломенскомъ и затѣмъ украшали Кремлевскій дворецъ. Сюда же можно прибавить и мастеровъ Оружейной полаты: Кондратія и Кириллу Ивановыхъ, Юрія Иванова, старца Ипполита и Петра Ремезова.

Да и не мудрено, что въ Москвѣ такъ развилось это искусство. „Сюда, замѣчаетъ Д. В. Григоровичъ, по вызову царя, собирались всѣ художественныя силы Россіи, съѣзжались и строились богатые бояре, во всѣхъ концахъ столицы и по ея окраинамъ воздвигались церкви; наконецъ, самъ царь любилъ художество и поощрялъ его. Коломенскій дворецъ, съ его рѣзными воротами, рельефными и прорѣзными узорами, покрывавшими гребни крышъ, оконные наличники и фигурные столбы; свѣтлицы дворца, изукрашенныя круглыми изображеніями орловъ, львовъ, единороговъ и проч., достаточно указываютъ, что царю нравились въ архитектурѣ не только размѣры и красивыя отношенія частей, но и ея живописная сторона, оживляемая скульптурою и раскраской. Москва открывала, слѣдовательно, просторъ для развитія и процвѣтанія всѣхъ родовъ искусства, въ томъ числѣ, конечно, и рѣзного мастерства. Тѣ его оттѣнки, которыми отличались Псковъ, Новгородъ, Ярославль и проч., и тѣ, которые, мало-по-малу, пришли къ намъ съ Запада, при сліяніи своемъ, могли выработаться и образовать весьма оригинальный типъ орнаментики, въ духѣ и характерѣ національности.“

Дѣло это въ то время дошло до такого развитія, что существовали даже спеціальныя руководства къ нему. И. Е. Забѣлинъ, говоря о призваніи упомянутыхъ мастеровъ въ Москву, упоминаетъ, что „они взяли изъ монастыря двѣ книжки мастерскія по рѣзному дѣлу.“ Къ сожалѣнію, въ настоящее время, намъ не извѣстны подобныя книжки, которыя должны были бы пролить не мало свѣту на интересующій насъ вопросъ.

XXXVII.

По примѣру предшествовавшихъ главъ, и здѣсь мы начнемъ обзоръ иконописи съ росписи храмовъ. Первыми по времени изъ этихъ росписей являются стѣнописи Успенскаго собора во Владимірѣ, который, хотя и былъ впервые расписанъ при построеніи, но въ XV-мъ вѣкѣ былъ снова переписанъ ивѣстнымъ московскимъ иконописцемъ Андреемъ Рублевымъ, о которомъ мы будемъ говорить ниже. „Хотя весьма вѣроятно предположеніе, замѣчаетъ Н. В. Покровскій, что Рублевъ долженъ былъ съ уваженіемъ относиться къ старинѣ и не столько писать вновь, сколько реставрировать уцѣлѣвшіе остатки живописей, тѣмъ не менѣе, его работа не можетъ быть названа лишь точною механическою реставраціею: иконописецъ XV-го вѣка вносилъ пріемы иконописанія своего времени въ изображеніи, напримѣръ, головныхъ уборовъ волхвовъ и вельможъ, въ аттрибуты мучениковъ, въ надписи, и оставилъ слѣды своего времени въ художественномъ стилѣ. Итакъ, заключаетъ онъ, мы имѣемъ здѣсь драгоцѣнный памятникъ XV-го столѣтія. Развернутая здѣсь картина представляетъ такое монументальное явленіе, равнаго которому мы не знаемъ въ стѣнописяхъ до XVII-го столѣтія“ (рис. 191 и 192).

Внутренность Московскаго Успенскаго собора тоже вся расписана, и первоначальная его роспись, вѣроятно, относится къ XV-му вѣку, но много разъ она была исправлена и теперь, по крайней мѣрѣ, по общему расположенію изображеній, какъ находитъ это Н. В. Покровскій, носитъ характеръ XVI-го вѣка.

Но особенное богатство росписей сохранилось въ Ярославскихъ церквахъ, которыя представляютъ, въ данномъ случаѣ, такое богатство матеріала, какого не найдется болѣе во всей Россіи.

По древности, первое мѣсто среди нихъ принадлежитъ стѣно-

писи собора Спасо-Преображенскаго монастыря. Онѣ исполнены, какъ видно изъ записи, московскими и ярославскими мастерами, при царѣ Іоаннѣ Грозномъ и митрополитѣ Макаріи, въ 1563-мъ году. Хотя онѣ были возобновлены въ концѣ XVIII-го вѣка, но возобновленіе это не стерло съ нихъ слѣдовъ древности. Все здѣсь просто, величественно, согласно съ тѣми основными задачами, къ разрѣшенію которыхъ въ искусствѣ стремилась древняя

Рис. 191. Стѣнопись Успенскаго собора во Владимірѣ, работы Андрея Рублева.

церковь. Замѣчательно, что нѣкоторыя евангельскія сцены представлены здѣсь въ русской обстановкѣ; такъ, мытарь и фарисей молятся передъ иконою Спасителя въ русской церкви, увѣнчанной русскими маковицами; исцѣленіе слѣпыхъ происходитъ тоже въ русской одноглавой церкви, и нужно замѣтить, что явленіе это становится обычнымъ въ русской иконописи XVI—XVIII вѣковъ.

Въ стѣнописи Ярославскаго Успенскаго собора, исполненной въ 1674 году, на алтарной абсидѣ изображена Богома-

теръ, тоже въ русскомъ храмѣ, среди ангеловъ, пѣснопѣвцевъ, молящихся людей и райскихъ деревьевъ. Основная мысль этого изображенія и его подробности навѣяны церковною пѣснью: „О Тебѣ радуется, Благодатная, всякая тварь“. „Если сравнить роспись алтаря съ древнѣйшими, напримѣръ, аѳонскими, говоритъ Н. В. Преображенскій, то нельзя не видѣть, что хотя она и не утратила своей основной мысли, но сдѣлала довольно рѣшительный шагъ въ сторону символико-дидактическаго истолкованія литургіи; направленіе это проходитъ и въ другихъ ярославскихъ стѣно-

Рис. 192. Стѣнопись Успенскаго собора во Владимірѣ, работы Андрея Рублева.

писяхъ. На западной стѣнѣ храма—Страшный судъ съ ясными признаками новшествъ въ драматизмѣ сценъ и западно-европейскихъ костюмахъ грѣшниковъ, идущихъ въ муку вѣчную.“

Стѣнопись Ильинской церкви въ Ярославлѣ представляетъ собою рѣдкій памятникъ росписи, сохранившейся почти безъ исправленій и относящейся къ 1680-му году. Сохранилась даже запись, писанная вязью на южной внутренней стѣнѣ храма, съ именами иконописцевъ: „189 года сентября въ 8 день трудившіеся о Бозѣ изографы города Костромы: Гурій Никитинъ, Сила Савинъ, да ярославецъ Дмитрій Семеновъ, Василій Кузминъ, Артемій Тимофеевъ, Петръ Аверкіевъ, Маркъ Назаровъ, Василій Мироновъ, Ѳома Ермиловъ, Тимо-

Кромѣ перечисленныхъ памятниковъ нашего рѣзного дѣла, можно еще указать на сѣнь надъ престоломъ въ церкви Гребневской Богоматери, въ Москвѣ, украшенную въ верхней части въ видѣ десяти-главой церкви и сплошь покрытую замѣчательно изящной рѣзьбой, состоящей изъ раскрашенныхъ и золоченыхъ травъ и репейниковъ, наложенныхъ на цвѣтной, покрытый слюдою фонъ. По преданію, сѣнь эта вывезена изъ Новгорода, при Іоаннѣ Грозномъ.

Вообще, нужно замѣтить, въ это время Москва уже славилась своими рѣзчиками; намъ извѣстны даже имена многихъ изъ нихъ, особенно принимавшихъ участіе въ украшеніи Коломенскаго дворца. Таковы: Арсеній, бѣлорусы Климъ Михайловъ, Давыдъ Павловъ, Андрей Ивановъ, Герасимъ Окуловъ и Θедоръ Николаевъ. Сначала они работали у патріарха Никона, въ Новомъ Іерусалимѣ, оттуда были выписаны для работы въ селѣ Коломенскомъ и затѣмъ украшали Кремлевскій дворецъ. Сюда же можно прибавить и мастеровъ Оружейной полаты: Кондратія и Кириллу Ивановыхъ, Юрія Иванова, старца Ипполита и Петра Ремезова.

Да и не мудрено, что въ Москвѣ такъ развилось это искусство. „Сюда, замѣчаетъ Д. В. Григоровичъ, по вызову царя, собирались всѣ художественныя силы Россіи, съѣзжались и строились богатые бояре, во всѣхъ концахъ столицы и по ея окраинамъ воздвигались церкви; наконецъ, самъ царь любилъ художество и поощрялъ его. Коломенскій дворецъ, съ его рѣзными воротами, рельефными и прорѣзными узорами, покрывавшими гребни крышъ, оконные наличники и фигурные столбы; свѣтлицы дворца, изукрашенныя круглыми изображеніями орловъ, львовъ, единороговъ и проч., достаточно указываютъ, что царю нравились въ архитектурѣ не только размѣры и красивыя отношенія частей, но и ея живописная сторона, оживляемая скульптурою и раскраской. Москва открывала, слѣдовательно, просторъ для развитія и процвѣтанія всѣхъ родовъ искусства, въ томъ числѣ, конечно, и рѣзного мастерства. Тѣ его оттѣнки, которыми отличались Псковъ, Новгородъ, Ярославль и проч., и тѣ, которые, мало-по-малу, пришли къ намъ съ Запада, при сліяніи своемъ, могли выработаться и образовать весьма оригинальный типъ орнаментики, въ духѣ и характерѣ національности.“

сидѣ суть признаки русской самобытности. Въ цѣльной росписи преобладаютъ старинныя темы, но ихъ развитіе отличается необычайною широтою: здѣсь мы видимъ не только Ветхій и Новый Завѣтъ, но и многочисленныя событія изъ церковной исторіи, поучительныя сцены изъ Патериковъ и Цвѣтниковъ, какихъ мы не встрѣчали въ иконографіи греческой и западной. Каково бы ни было художественное значеніе ихъ, добавляетъ онъ, во всякомъ случаѣ, нельзя не видѣть здѣсь опытной руки мастера и богослова, знакомаго съ письменностью своего времени, съ православнымъ вѣроученіемъ, въ его сущности и отличіяхъ протестанцизма. Допустимъ даже, что мастеръ могъ пользоваться содѣйствіемъ и указаніемъ лицъ свѣдущихъ, получившихъ нѣкоторое богословское образованіе, и прежде всего, мѣстнаго духовенства, которое, какъ видно изъ документовъ, принимало близкое участіе въ построеніи храма, тѣмъ не менѣе, требовалась большая опытность и доля таланта для того, чтобы перевести отвлеченныя темы на образный языкъ искусства и сообщить имъ достойныя формы. Здѣсь, въ стѣнописяхъ этого храма, выступаетъ передъ нами цѣльная исторія божественнаго домостроительства, всѣ главныя основанія православной догматики и нравоученія — это обширнѣйшая дидактическая поэма. Мы видимъ здѣсь символическое изъясненіе литургіи, приписанное Григорію Богослову, изложенное въ картинахъ съ надписями, отчасти стихотворными. Ничего подобнаго мы не встрѣчали ни въ древнѣйшихъ памятникахъ византійскихъ, ни въ памятникахъ русскихъ до XVII-го вѣка. Сопоставленіе памятниковъ вещественныхъ съ письменными не оставляетъ никакого сомнѣнія въ томъ, что между ними существуетъ близкое родство. Въ то же время, отсюда становится ясно, что иконописецъ Предтеченской церкви руководился не тѣми изводами, какіе мы имѣемъ подъ руками. У него замѣтны свои особенности, какъ въ подробностяхъ изображеній, такъ и въ надписяхъ; и если эти особенности не относить къ личной изобрѣтательности иконописца, то необходимо допустить, что онъ пользовался другой редакціей нашего изъясненія, или же копировалъ съ готовыхъ рисунковъ, составленныхъ примѣнительно къ этой другой редакціи. На ряду съ этимъ памятникомъ, продолжаетъ онъ далѣе, переносящимъ мысль и воображеніе въ міръ горній, иконописецъ пользуется, для росписи того же алтаря, еще другимъ, сроднымъ съ нимъ по духу: онъ изображаетъ чудесныя событія, записанныя въ лимонаряхъ

„Въ цѣломъ мірѣ, говоритъ про него Н. В. Покровскій, едва-ли возможно найти другую, столь обширную по объему и замыслу стѣнопись, какъ это произведеніе русскихъ иконописцевъ; оно смѣло можетъ не только стать рядомъ, но даже превзойти знаменитыя стѣнописи Саламинскія, о которыхъ сообщались западными учеными легендарныя извѣстія".

Исполненная русскими иконописцами, съ Дмитріемъ Григорьевымъ во главѣ, роспись эта ясно обнаруживаетъ сильное западное вліяніе. Оно сказывается и въ западномъ сюжетѣ

Рис. 193. Положеніе Ризы Господней въ Успенскомъ соборѣ. Стѣнопись Ильинской церкви, въ Ярославлѣ.

Коронованія Богоматери, и въ Пѣснѣ Пѣсней, и въ стремленіи къ природѣ и къ роскоши формъ, и, наконецъ, въ иностранныхъ костюмахъ. Но это вліяніе нисколько не убиваетъ здѣсь ни принциповъ византійскихъ, ни проблесковъ собственной русской самобытности.

„Русскій храмъ съ русскими маковицами въ изображеніи литургіи въ алтарѣ, говоритъ Н. В. Покровскій, острогъ, въ видѣ ряда заостренныхъ бревенъ, поставленныхъ стоякомъ, въ изображеніи темницы Іоанна Предтечи, ростовскіе святители въ алтарной абсидѣ, русскіе князья въ малой сѣверо-восточной аб-

сидѣ суть признаки русской самобытности. Въ цѣльной росписи преобладаютъ старинныя темы, но ихъ развитіе отличается необычайною широтою: здѣсь мы видимъ не только Ветхій и Новый Завѣтъ, но и многочисленныя событія изъ церковной исторіи, поучительныя сцены изъ Патериковъ и Цвѣтниковъ, какихъ мы не встрѣчали въ иконографіи греческой и западной. Каково бы ни было художественное значеніе ихъ, добавляетъ онъ, во всякомъ случаѣ, нельзя не видѣть здѣсь опытной руки мастера и богослова, знакомаго съ письменностью своего времени, съ православнымъ вѣроученіемъ, въ его сущности и отличіяхъ протестанцизма. Допустимъ даже, что мастеръ могъ пользоваться содѣйствіемъ и указаніемъ лицъ свѣдущихъ, получившихъ нѣкоторое богословское образованіе, и прежде всего, мѣстнаго духовенства, которое, какъ видно изъ документовъ, принимало близкое участіе въ построеніи храма, тѣмъ не менѣе, требовалась большая опытность и доля таланта для того, чтобы перевести отвлеченныя темы на образный языкъ искусства и сообщить имъ достойныя формы. Здѣсь, въ стѣнописяхъ этого храма, выступаетъ передъ нами цѣльная исторія божественнаго домостроительства, всѣ главныя основанія православной догматики и нравоученія — это обширнѣйшая дидактическая поэма. Мы видимъ здѣсь символическое изъясненіе литургіи, приписанное Григорію Богослову, изложенное въ картинахъ съ надписями, отчасти стихотворными. Ничего подобнаго мы не встрѣчали ни въ древнѣйшихъ памятникахъ византійскихъ, ни въ памятникахъ русскихъ до XVII-го вѣка. Сопоставленіе памятниковъ вещественныхъ съ письменными не оставляетъ никакого сомнѣнія въ томъ, что между ними существуетъ близкое родство. Въ то же время, отсюда становится ясно, что иконописецъ Предтеченской церкви руководился не тѣми изводами, какіе мы имѣемъ подъ руками. У него замѣтны свои особенности, какъ въ подробностяхъ изображеній, такъ и въ надписяхъ; и если эти особенности не относить къ личной изобрѣтательности иконописца, то необходимо допустить, что онъ пользовался другой редакціей нашего изъясненія, или же копировалъ съ готовыхъ рисунковъ, составленныхъ примѣнительно къ этой другой редакціи. На ряду съ этимъ памятникомъ, продолжаетъ онъ далѣе, переносящимъ мысль и воображеніе въ міръ горній, иконописецъ пользуется, для росписи того же алтаря, еще другимъ, сроднымъ съ нимъ по духу: онъ изображаетъ чудесныя событія, записанныя въ лимонаряхъ

или цвѣтникахъ. Составляя плодъ благочестивыхъ размышленій по преимуществу отшельниковъ Востока, заключая въ себѣ множество назидательныхъ мыслей, изложенныхъ въ формѣ повѣствованій, отчасти легендарнаго характера, сборники эти, уже самою таинственностью разсказа, обращеніемъ къ высшимъ идеальнымъ интересамъ, къ сверхчувственному и чудесному, идеальною обрисовкою отшельническаго житія, удаленнаго отъ мірскихъ заботъ и огорченій, должны были обращать на себя вниманіе любителей назидательнаго чтенія и находить широкій доступъ въ средѣ книжныхъ людей. Значительное распространеніе ихъ въ Россіи въ XVII-мъ и XVIII-мъ вѣкахъ подтверждается многочисленными, дошедшими до насъ, списками и печатными изданіями ихъ. И если въ самой Византіи, располагавшей болѣе обширными средствами къ разграниченію между произведеніями письменными, достовѣрными и сомнительными, все-таки проникали въ область церковныхъ стѣнописей элементы, имѣющіе сомнительное происхожденіе, то тѣмъ болѣе возможно это было у насъ въ Россіи. Переходя въ сознаніе читающихъ людей, содержаніе этихъ сборниковъ проникло, наконецъ, и въ росписи нашихъ храмовъ, въ видѣ назидательныхъ изображеній, приличныхъ, по соображенію иконописцевъ, православному алтарю".

Такъ какъ эта прекрасная характеристика достаточно знакомитъ съ характеромъ всей стѣнописи разсматриваемой нами церкви, почему мы и позволили себѣ привести ее здѣсь, то мы не будемъ утомлять вниманіе читателей подробнымъ описаніемъ всей росписи, а основимся только на двухъ, наиболѣе интересныхъ для насъ изображеніяхъ. Одно изъ нихъ служитъ образцомъ того, какъ художникъ пользовался разсказомъ Лимонаря и какъ передавалъ его.

Въ алтарной абсидѣ находится, между прочимъ, подобная передача разсказа объ оклеветанномъ пресвитерѣ. Епископъ сидитъ на каѳедрѣ; передъ нимъ стоитъ священникъ и двое клеветниковъ, представляющихъ ложный доносъ. Надпись; „Насельницы епископу клевещутъ на іерея". Далѣе, представлена темница, обнесенная тыномъ; въ ней, чрезъ рѣшетку окна, виденъ священникъ въ скуфьѣ. Надпись: „И повелѣ его всадити въ темницу". Еще далѣе—одноглавая церковь съ колокольнею; въ ней, у престола, стоитъ священникъ съ кадиломъ и совершаетъ литургію. Надпись: „Ангелъ изведе іерея изъ темницы и повелѣ сотворити святую литургію".

Наконецъ, ангелъ снова приводитъ священника къ дверямъ темницы, гдѣ виденъ спящій сторожъ. Надпись: „И паки ангелъ отведе его въ темницу, стражу не вѣдущу.“

Въ Лимонарѣ этотъ разсказъ передается такъ: „Въ восьми поприщахъ отъ Салійскаго города, въ одномъ селѣ, былъ чудный пресвитеръ-дѣвственникъ. Злые люди оклеветали его предъ епископомъ, который и заключилъ его въ темницу. Здѣсь является пресвитеру благообразный юноша и говоритъ: „Встань, иди въ свою церковь и соверши литургію“, и, отворивъ двери темницы, повелъ его. На разсвѣтѣ темничные стражи узнаютъ, что пресвитера нѣтъ въ темницѣ и доносятъ о томъ епископу. Епископъ посылаетъ своего довѣреннаго церковника въ означенную сельскую церковь, гдѣ онъ и нашелъ пресвитера, совершающаго литургію. Разгнѣванный епископъ рѣшаетъ на слѣдующій день вновь заключить священника въ темницу съ великимъ безчестіемъ; но тотъ же благообразный юноша снова является пресвитеру, беретъ его и возвращаетъ въ запертую темницу на прежнее мѣсто, безъ вѣдома темничнаго стража. Епископъ узнаетъ объ этомъ, призываетъ къ себѣ пресвитера, который и разсказываетъ ему все случившееся. Епископъ уразумѣваетъ, что все это сдѣлано ангеломъ для обнаруженія добраго житія пресвитера и прославляетъ Бога, прославляющаго своихъ угодниковъ, и отпускаетъ пресвитера съ миромъ.“

Другое еще болѣе интересное для насъ изображеніе находится въ южномъ притворѣ церкви и носитъ наименованіе Плодовъ Страстей Христовыхъ (рис. 194). Здѣсь представленъ крестъ и на немъ распятый Спаситель, въ терновомъ вѣнцѣ, съ обычными надписями. На четырехъ концахъ креста написано: высота, широта, долгота и глубина. Внизу, подъ крестомъ, представлена Голгофа съ Адамовой головой. Въ рукахъ Спасителя разодранные свитви. Концы древа расцвѣли. Отъ косой перекладины креста идутъ вѣтви, оканчивающіяся букетами. Изъ одного букета выходитъ рука съ молоткомъ, угрожающая Аду, который представленъ въ видѣ огромной пасти, прикованной цѣпью къ основанію креста и наполненной демонами и грѣшниками. Въ другихъ букетахъ ангелы съ рѣзными символами и орудіями страданія. Отъ длинной поперечной балки креста идутъ многочисленныя вѣтви вверхъ и внизъ. Одна вѣтвь оканчивается рукою, которая поражаетъ мечомъ сидящую на конѣ смерть.

При этомъ надпись:

„Грѣховная смерть нынѣ упразднися,
„Прозябшимъ древомъ въ конецъ упразднися,
„Добродѣтели тщитесь творити,
„Злобный бы вамъ грѣхъ не имать вредити“.

Изъ другой вѣтви выходитъ еще рука, держащая вѣнецъ надъ пятиглавою церковью московской архитектуры. Въ этой церкви видны

Рис. 194. Плоды Страстей Христовыхъ. Стѣнопись ц. Іоанна Предтечи, въ Ярославлѣ.

четыре евангелиста съ соотвѣтствующими символами надъ каждымъ изъ нихъ. Около церкви мертвые встаютъ изъ гробовъ. Надпись:

„Изъ древа крестна вѣнецъ просіяетъ,
„Терпящимъ въ церкви оный подаяетъ,
„И кто здѣ о страсти размышляетъ крестнѣ,
„Пріиметъ вѣнецъ жизни непрелестнѣ.“

Вѣтви, идущія вверхъ отъ этой балки, образуютъ восемь роскошныхъ букетовъ, въ которыхъ помѣщены орудія страданій, поддерживаемыя восьмью ангелами, и Нерукотворенный образъ. Вверху представлены небесныя сферы, въ видѣ облаковъ, съ солнцемъ, луною и четырьмя вѣтрами, а еще выше — рай, въ видѣ вертограда, въ которомъ находятся ангелы, Богъ-Саваоѳъ и Святой Духъ. Отъ верхняго конца креста исходитъ вѣтвь, оканчивающаяся рукою, отпирающею райскія врата. Въ верхнихъ углахъ надписи:

„Богъ-Отецъ премилосердый
„Залогъ даде людемъ твердый,
Въ любви посла въ міръ намъ Сына
„Христа за благость Едина;
„На крестѣ Сынъ терпѣ страсти,
„Свободи міръ сей напасти."

„Сынъ Іисусъ истощися,
„Богъ-человѣкъ намъ явися,
„Въ любви Его всякъ спасется,
„Вѣрный на небо вознесется;
„Христосъ отверзъ рай Собою,
„Идите въ оный правотою."

Подобныя же изображенія встрѣчаются и на гравюрахъ и на отдѣльныхъ иконахъ. Кромѣ того, Н. В. Покровскій указываетъ на подобный же западный памятникъ въ коллекціи Соммера, въ парижскомъ музеѣ Клюни, относящійся къ XV-ому вѣку, а Дидронъ нашелъ подобное изображеніе въ скульптурѣ типмана западнаго входа въ главной церкви въ Линдехутѣ, между Мюнхеномъ и Ротисбонномъ, относящееся къ 1435-ому году. Но, какъ замѣчаетъ и самъ Н. В. Покровскій, „русскій художникъ, знакомый съ подобною западною картиною, справедливо разсудилъ, что нѣкоторыя детали ея не совсѣмъ понятны для Русскихъ, и потому постарался видоизмѣнить ихъ: олицетвореніе церкви онъ замѣнилъ пятиглавымъ храмомъ, олицетвореніе синагоги—смертью, и дополнилъ картину рая подробностями, общераспространенными въ русской иконографіи XVII-го вѣка". Такъ что, если нашъ художникъ и заимствовалъ свое произведеніе съ западнаго, то это заимствованіе было довольно свободное, почти только заимствованіемъ сюжета, но очень вѣроятно, что и этого не было, а заимствованіе произошло съ какого-нибудь болѣе ран-

няго, но утраченнаго оригинала, которымъ воспользовались, каждый по своему, и нашъ художникъ и западные его предшественники. Во всякомъ случаѣ, ему принадлежитъ честь приспособленія этого сюжета къ русскимъ понятіямъ, при помощи тѣхъ средствъ, какія были въ то время въ его рукахъ.

Стѣнописи Николо-Мокринской и Θеодоровской церквей, въ Ярославлѣ, носятъ тотъ же характеръ смѣшенія сильнаго западнаго вліянія съ проблесками самобытности. Въ послѣднемъ отношеніи, интересенъ рядъ изображеній на южной стѣнѣ Θеодоровской церкви, представляющихъ исторію чудотворной иконы Θеодоровской Богоматери. Циклъ этотъ рѣдко встрѣчается въ стѣнописяхъ и, хотя не отличается обиліемъ характерныхъ бытовыхъ подробностей, но, тѣмъ не менѣе, является попыткою художественной разработки темъ, заимствованныхъ изъ русской исторіи.

XXXVIII.

Какъ мы видѣли сейчасъ, Москва образовала у себя большую и многочисленную иконописную школу, и это сдѣлалось, конечно, не вдругъ, а развивалось постепенно отъ раннихъ временъ Московскаго княжества. Святой митрополитъ Петръ, первый московскій святитель, былъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, и первымъ извѣстнымъ московскимъ иконописцемъ. Преданіе приписываетъ ему нѣсколько иконъ; изъ нихъ особенно извѣстны икона Успенія Богоматери, находящаяся въ нижнемъ ярусѣ Московскаго Успенскаго собора и такъ называемая Петровская икона Богоматери, въ томъ же соборѣ. Будучи самъ, по выраженію лѣтописи, „чуднымъ иконникомъ“, святитель могъ, конечно, и на другихъ имѣть полезное вліяніе въ этомъ отношеніи.

Преемникъ его, митрополитъ Θеогностъ, грекъ по рожденію и по образованію, „подписывалъ свою соборную церковь Пречистыя Богородицы греческими мастеры“, а въ то же время великій князь Симеонъ украшалъ Архангельскій соборъ при помощи своихъ русскихъ иконописцевъ. На слѣдующій годъ, „велѣніемъ и казною великой княгини Анастасіи“, была расписана церковь Спаса на Бору, „а мастеры, старѣйшины и начальницы быша рустіи родомъ, а гречестіи уче-

ницы: Гойтанъ, и Семенъ, и Иванъ, и прочіи ихъ ученицы и дружины".

Такимъ образомъ, первыми украсителями московскихъ храмовъ и насадителями въ ней иконописнаго искусства были тѣ же греки и обучавшіеся у нихъ русскіе. Участіе византійцевъ въ украшеніи московскихъ церквей продолжалось нѣкоторое время и послѣ. Такъ, въ самомъ концѣ XIV-го вѣка переѣхалъ изъ Новгорода въ Москву грекъ Ѳеофанъ иконникъ и работалъ здѣсь еще въ началѣ XV-го вѣка. Ему помогали въ росписи Московскаго Благовѣщенскаго собора старецъ Прохоръ съ Городца и знаменитый чернецъ Андрей Рублевъ. Прекрасно изучивъ иконописное искусство въ школѣ посвѣдѣвшаго въ своемъ дѣлѣ грека Ѳеофана, не даромъ прозваннаго современниками философомъ, Рублевъ всей душой отдался этому дѣлу и заявилъ себя широкою и плодотворною дѣятельностью. Вмѣстѣ съ учителемъ и другомъ своимъ, Даніиломъ Чернымъ, онъ, какъ мы уже видѣли, расписалъ Успенскій соборъ во Владимірѣ и Троицкій соборъ въ Сергіевской Лаврѣ и не мало потрудился въ украшеніи Спасо-Андроникова монастыря. Въ лицевомъ житіи преподобнаго Сергія Радонежскаго одна миніатюра представляетъ намъ Андрея Рублева пишущимъ на стѣнѣ церкви Нерукотворенный образъ. [illegible] духовной грамотѣ преп. Іосифа Волоколамскаго [illegible] указаніе на то, какъ смотрѣлъ нашъ иконописецъ на свое дѣло. "Блаженный Андроникъ, читаемъ мы тамъ, бяше великъ въ добродѣтели и разумѣ, и съ нимъ бяху ученицы его, Савва и Александръ старцы, и чудніи они пресловущіи иконописцы Даніилъ и ученикъ его Андрей и иніи мнози таковіи же и толику [illegible] тщаніе о постничествѣ и иноческомъ житіи имуще, яко божественныя благодати сподобитися и толико въ божественную любовь предуспѣти, яко никогда же о земныхъ упражнятися, но всегда умъ и мысль возносити къ невещественному и божественному свѣту, чувственное же око всегда возводити къ вещественнымъ ваповъ (красокъ) написаннымъ образомъ Владыки Христа и Пречистыя Его Матери и всѣхъ святыхъ, яко и на самый праздникъ Свѣтлаго Воскресенія на сѣдалищахъ сѣдяща и предъ собою имуща всечестныя и божественныя иконы и на тѣхъ неуклонно зряща, божественныя радости и свѣтлости исполняхуся и не точію на той день тако творяху, но и въ прочая дни, егда живописательству не прилежаху".

Въ глубокомъ пониманіи задачъ иконописи и въ религіозно-благоговѣйномъ отношеніи къ предмету своихъ постоянныхъ занятій и заключалась вся сила необыкновеннаго авторитета, какимъ пользовалось имя этого художника у современниковъ и потомковъ. „Преподобный Андрей Радонежскій иконописецъ, прозваніемъ Рублевъ, писаше многія святыя иконы чудны зѣло и украшенны“, говорится о немъ въ Клинцовскомъ иконописномъ

195. Миніатюра рукописи: Житіе преп. Сергія, изображающая Андрея Рублева, пишущаго икону.

подлинникѣ, а біографъ преподобнаго Сергія прибавляетъ къ этому: „Андрей иконописецъ преизрядный, всѣхъ превосходящъ въ премудрости зѣльнѣ и сѣдины честны имѣя“. (Рис. 196).

Иконы Рублева письма очень высоко цѣнились русскими людьми и признавались образцовыми. „Какъ аѳонская школа иконописи, говоритъ одинъ историкъ нашей иконописи, считала за лучшее подражать пресловутому Мануилу Панселину, котораго признавала своей главой, такъ для древне-русскаго иконописца въ одномъ имени Рублева сливалось все то лучшее, къ чему онъ стремился въ своемъ искусствѣ. Не будучи отцомъ мос-

ковскаго иконописанія, Андрей Рублевъ, несомнѣнно, былъ его лучшимъ представителемъ и обновителемъ. Оставаясь вѣренъ

196. Андрей Рублевъ. Св. Троица. Икона Троице-Сергіевой Лавры.

задачамъ церковной живописи, онъ оживилъ монотонность пошиба и привнесъ въ иконопись ту художественность исполненія, которою отличались потомъ лучшія произведенія московской кисти,

близко соприкасавшіяся съ этой стороны съ иконами такъ называемаго Строгановскаго письма".

Чтò касается до упомянутыхъ здѣсь иконъ Строгановскаго письма, то, какъ извѣстно, въ половинѣ XVI-го вѣка, при царѣ Иванѣ Васильевичѣ Грозномъ, на сѣверо-востокѣ Россіи, пріобрѣлъ важное торгово-промышленное и колонизаторское значеніе родъ именитыхъ людей Строгановыхъ. Они участвовали въ покореніи Сибири, заботились о заселеніи нашей сѣверо-восточной окраины, заводили школы. Какъ люди богатые и богомольные, они давали не мало заказовъ лучшимъ того времени иконописцамъ, и потому не мало иконъ сохранило ихъ имена. Это ввело въ заблужденіе позднѣйшихъ собирателей иконъ и даже изслѣдователей русской иконописи, не исключая и Д. А. Ровинскаго, которые создали въ своемъ воображеніи цѣлую Строгановскую школу иконописцевъ, а Д. А. Ровинскій, въ своей Исторіи русскихъ школъ иконописанія, отвелъ этой школѣ не малое мѣсто и подробно изслѣдовалъ эти иконы, дѣля ихъ на три самостоятельныхъ періода. Это послѣднее обстоятельство еще болѣе упрочило вѣру въ существованіе такой школы и, вѣроятно, пройдетъ не мало времени прежде, чѣмъ наши любители иконописи отрѣшатся отъ этого предразсудка и перестанутъ вѣрить, что въ XVI-мъ и XVII-мъ вѣкахъ, въ Русскомъ государствѣ, простые именитые люди могли не только конкурировать, но даже и превзойти въ подобномъ дѣлѣ могущественныхъ московскихъ царей.

Гораздо болѣе здраво посмотрѣлъ на этотъ вопросъ покойный Г. Д. Филимоновъ, слова котораго мы и позволимъ себѣ привести здѣсь цѣликомъ.

„Уже съ перваго взгляда, говоритъ онъ, кажется страннымъ, что именитыхъ людей мастера не только конкурируютъ съ государевыми, но даже превосходятъ ихъ въ такомъ дѣлѣ, какъ иконопись, и, въ добавокъ, въ половинѣ XVII-го вѣка, во время процвѣтанія и православія и самодержавія, когда все болѣе или менѣе служило въ Россіи почти исключительно для этихъ двухъ цѣлей, все лучшее стягивалось, волей-неволей, ко двору.

Затѣмъ, если разсмотримъ сколько-нибудь основанія, вслѣдствіе которыхъ у насъ такъ положительно толкуютъ издавна о значеніи Строгановскихъ школъ иконописанія, то невольно покажется страннымъ, на чемъ основаны всѣ эти толки и преждевременныя заключенія. Нѣсколько десятковъ иконъ, помѣченныхъ на

оборотѣ, что онѣ писаны для Строгановыхъ, нѣсколько иконъ, съ надписью, что онѣ писаны людьми Строгановыхъ, послужили поводомъ къ изобрѣтенію цѣлей школы Строгановской иконописи. Но развѣ можно, возражаетъ онъ, дѣлать еще отсюда иные выводы, кромѣ тѣхъ, что Строгановы были благочестивы, что они были люди зажиточные. Изъ дѣлъ Оружейной Полаты извѣстно, что и у другихъ зажиточныхъ лицъ были люди, писавшіе иконы. Какъ зажиточные гости, въ продолженіе болѣе двухъ сотъ лѣтъ промышлявшіе разнаго рода товарами, они могли больше другихъ употреблять избытокъ средствъ своихъ на дѣла благочестія, на иконы, которыя могли они заказывать разнаго рода мастеровымъ, въ разныхъ мѣстностяхъ, что̀ подтверждается отчасти и памятниками, встрѣчающимися то въ Москвѣ, то въ Ярославлѣ, то въ Сибири и проч. На нѣкоторыхъ есть даже надписи, что онѣ дѣланы Москвичами, или Москвитянами и другихъ мѣстностей людьми. Строгановы могли сооружать церкви, могли жертвовать утварь церковную, могли заказывать для себя множество иконъ, выбирая притомъ себѣ по вкусу иконописцевъ; но изо всего этого не слѣдуетъ еще, что они должны были имѣть не только мастерскую, которая соперничала съ царскою, и которой послѣдняя подражала, но и образовать цѣлую школу иконописи.

Разсудимъ далѣе, продолжаетъ онъ. До насъ дошло много иконъ первой половины XVII-го вѣка, которыя признаются Строгановскими. Однѣ изъ нихъ безъ надписей, другія, очевидно, съ позднѣйшими, апокрифическими надписями. Между тѣми и другими есть капитальные памятники русской иконописи, напримѣръ, царскія двери въ Сторожевскомъ монастырѣ. Мало того. Иконы въ такъ называемомъ Строгановскомъ стилѣ не ограничиваются извѣстною мѣстностью. Онѣ разсѣяны по всей Россіи. Онѣ встрѣчаются во всѣхъ центрахъ иконописи XVII-го вѣка: въ Новгородѣ, Псковѣ, Вологдѣ, Ростовѣ, Костромѣ, Ярославлѣ, Нижнемъ-Новгородѣ, Москвѣ и проч. Такъ, въ Московскомъ Публичномъ музеѣ мы можемъ указать на икону Софіи Премудрости Божіей и на икону Успенія Божіей Матери съ облачными апостолами, писанныя: одна въ Новгородѣ, другая въ Псково-Печерскомъ монастырѣ, какъ то̀ свидѣтельствуютъ вѣрныя надписи; и между тѣмъ, по письму, онѣ могли бы быть отнесены къ лучшимъ произведеніямъ Строгановской школы. Много и другихъ иконъ сохранилось въ этомъ

родѣ въ другихъ мѣстахъ. Многія изъ нихъ приводятся г. Ровинскимъ. Что, если откроются документы, что ихъ писали не Строгановскіе, а Царскіе мастера. Подобный документъ, добавляетъ онъ тутъ же, нами найденъ, и для самаго замѣчательнаго произведенія—для царскихъ дверей въ Звенигородскомъ Сторожевскомъ монастырѣ. Онѣ писаны Яковомъ Тихановымъ Казанцемъ. Неужели и послѣ этого писали ихъ Строгановскіе мастера, или Царскіе подражатели Строгановскихъ? Чѣмъ доказать, что Царскіе мастера подражали Строгановскимъ? Повидимому, болѣе смысла было бы допустить обратно, что Строгановскіе мастера могли подражать Царскимъ. Въ рукахъ правительства, и въ XVII-омъ вѣкѣ, безъ сомнѣнія, болѣе было и нравственныхъ и физическихъ средствъ, чѣмъ у частной купеческой компаніи, попросту, у торговаго дома.

Наконецъ, заключаетъ онъ, у насъ есть въ запасѣ еще одинъ положительный фактъ противъ существованія Строгановской школы. Это то, что знаменитѣйшій мастеръ, котораго доселѣ считали главою Строгановскихъ, былъ вовсе не Строгановскій, а прямо мастеръ Оружейной Полаты. Говоримъ о Прокопіи Чиринѣ".

Приводя документъ, подтверждающій это сообщеніе, Г. Д. Филимоновъ продолжаетъ: „Мало того, говоритъ онъ, намъ удалось отыскать имя царскаго иконописца Прокопія Чирина еще въ другомъ, не менѣе любопытномъ актѣ и, на этотъ разъ, вмѣстѣ съ другимъ такимъ же царскимъ иконописцемъ, котораго до сихъ поръ также называли Строгановскимъ, именно, съ Назаріемъ Истоминымъ Савинымъ.

Такимъ образомъ, говоритъ онъ въ заключеніе, изъ этихъ двухъ неизданныхъ актовъ Оружейной Полаты оказывается, что знаменитѣйшій, какъ о немъ говорятъ, изъ всѣхъ Строгановскихъ иконописцевъ, Прокопій Чиринъ, котораго иконы цѣнятся выше всего любителями, за особую оконченность въ отдѣлкѣ и крѣпость письма, а вмѣстѣ съ тѣмъ и Назарій Истоминъ, любимый иконникъ Никиты Григорьевича Строганова, были до конца жизни въ числѣ Царскихъ мастеровъ Московской Оружейной Полаты. Насъ нисколько не смущаетъ, добавляетъ онъ, что Назарій былъ сынъ Истомы Савина, человѣка Максима Яковлевича Строганова. Мало ли откуда ставились царскіе иконописцы. Назарій Истоминъ, какъ

извѣстно, даже подписывался на иконахъ москвитиномъ. Не вездѣ же были центры Строгановской школы".

Послѣ этихъ словъ врядъ ли можно теперь серьезно говорить о какой-то особой блестящей Строгановской школѣ иконописи; но, съ другой стороны, повторяемъ, вѣроятно, много еще пройдетъ времени прежде, чѣмъ любители и собиратели нашихъ древнихъ иконъ откажутся отъ этого, успѣвшаго уже укорениться у нихъ предразсудка.

Въ шестидесятыхъ годахъ XVII-го столѣтія образовалась при Оружейной полатѣ упоминавшаяся выше школа царскихъ жалованныхъ и кормовыхъ иконописцевъ, все время состоявшая на содержаніи и подъ охраною правительства. Она находилась въ вѣдѣніи Оружейнаго приказа, дѣлами котораго управляли оружейничій, стольникъ и дьякъ.

Государевы жалованные мастера набирались изъ добрыхъ московскихъ и городовыхъ иконописцевъ. Одновременно при Оружейной полатѣ находилось до десяти человѣкъ жалованныхъ иконописцевъ, а иногда и болѣе.

Вступавшему въ жалованные иконописцы дѣлалось предварительное испытаніе. Иногда онъ представлялъ поручную запись, подписанную нѣсколькими иконописцами, въ томъ, что ему быть „всегда съ своею братіею безпрестанно, и не пить, и не бражничать, и не ослушатца, и всегда быть готову". Государевымъ жалованнымъ иконописцамъ каждому выдавалось жалованье хлѣбомъ и деньгами „противъ его товарищей", то есть, наравнѣ съ тѣми изъ его товарищей, которые были равны ему по искусству. Во время работы, сверхъ того, давался „поденный кормъ".

Кормовые иконописцы также выбирались изъ добрыхъ городовыхъ мастеровъ. Одни изъ нихъ постоянно состояли при Оружейной полатѣ, другіе, по окончаніи работъ, распускались по городамъ. Вступая въ полату, они тоже представляли поручныя записи въ томъ, что быть имъ „у Государевыхъ иконописныхъ дѣлъ въ Оружейной полатѣ въ кормовыхъ иконописцахъ, не пить и не бражничать, къ Государеву дѣлу, къ иконному письму, всегда быть готову и съ Москвы не съѣхать".

Отличіе кормовыхъ иконописцевъ отъ жалованныхъ состояло въ томъ, что они не получали годового жалованья, а имъ выдавался только поденный денежный и дворцовый кормъ во время работы. По большему или меньшему искусству въ иконописи, они

дѣлились на три статьи: первую, или большую, вторую, или среднюю и третью, или меньшую. Къ первой, во время работы, причислялись и жалованные иконописцы. Согласно этимъ статьямъ они получали и кормъ.

Кромѣ годовыхъ и поденныхъ кормовыхъ окладовъ, какъ жалованные, такъ и кормовые иконописцы получали „жалованье имянинное и праздничное"; кромѣ того, по окончаніи значительныхъ работъ, всѣ участвовавшіе въ нихъ иконописцы жаловались „камкою индійскою, сукномъ англинскимъ и амбургскимъ, тафтою веницейской" и другими матеріями, а иногда деньгами, виномъ и хлѣбомъ. Подобныя же выдачи производились жалованнымъ иконописцамъ и при разныхъ торжественныхъ случаяхъ.

Занятія и жалованныхъ и кормовыхъ иконописцевъ были одни и тѣ же: „Государевы верховыя дѣла", какъ-то: расписыванье придворныхъ церквей, письмо и чистка иконъ для Государя и его семейства и „приказныя дѣла", къ которымъ относились работы для церквей, монастырей и проч. Иногда иконописцы занимались составленіемъ чертежей городовъ, рисунковъ для гравированія, разными работами на денежномъ дворѣ, а на кормовомъ дворѣ „доски прянишныя писали и катки яичные травами писали и столы травами писали жъ, рѣшетки и шесты писали", а также прорѣзныя доски для царевича, болванцы, трубы, печи и т. д.

Жалованные иконописцы, кромѣ того, составляли смѣты, сколько для какой работы было нужно золота, левкасу, красокъ, кистей и другихъ матеріаловъ, а также сколько человѣкъ и во сколько времени могли окончить данную работу. Они же принимали краски и олифу, расписывали городовыхъ иконописцевъ на статьи, помогали стольнику, или дьяку надсматривать за работою и свидѣтельствовали мастеровъ, вступавшихъ вновь въ жалованные иконописцы.

Число всѣхъ этихъ иконописцевъ оказывалось недостаточнымъ, когда являлись значительныя работы. Тогда, для большей спѣшности, „государевыхъ скорыхъ дѣлъ", въ Москву собирались иконописцы изъ другихъ городовъ, а также брались и патріаршіе иконописцы.

Наибольшее число иконописцевъ при Оружейной полатѣ доходило до десяти жалованныхъ и болѣе двадцати кормо-

выхъ. За Москвою, по числу присылаемыхъ въ Полату иконниковъ, слѣдуютъ города: Новгородъ, Ярославль, Устюгъ, Кострома, Балахна, Вязники, Нижній-Новгородъ, Ростовъ, Вологда, Романовъ и др. Въ Переяславлѣ были свои иконописцы при каждомъ монастырѣ. Въ Сергіево-Троицкой лаврѣ было до двадцати человѣкъ своихъ иконописцевъ. Всѣмъ городовымъ иконописцамъ велись списки, и въ вызовѣ ихъ соблюдалась очередь. Въ случаѣ надобности посылались къ воеводамъ и къ архимандритамъ монастырей „государевы указы", съ предписаніемъ выслать иконниковъ „за крѣпкими поруками", съ приставомъ, „безъ всякаго мотчанія"; иногда, для большей вѣрности, за ними посылался „самопальный", который долженъ былъ привести ихъ съ собою. Прибывъ въ Москву, они расписывались жалованными иконописцами по статьямъ и отправлялись къ работѣ.

Городовые иконописцы не составляли особаго сословія; въ числѣ ихъ встрѣчаются „садовники, огородники, ямскіе бобыли, крестьяне, пушкари" и т. д. Очень многіе изъ нихъ принадлежали къ духовному званію. Часто иконописьюзани мались цѣлыя семейства. У многихъ иконописцевъ были свои мастерскія и ученики.

По роду мастерства своего, иконописцы дѣлились на знаменьщиковъ, или рисовальщиковъ, лицевщиковъ, то-есть, писавшихъ лики, долицевщиковъ, писавшихъ ризы и полаты, и травщиковъ, писавшихъ пейзажъ и разныя украшенія. Впрочемъ, одинъ и тотъ же иконописецъ писалъ часто въ одной иконѣ доличное, а въ другой лики, смотря по тому, насколько тщательно писалась икона и, главное, съ кѣмъ въ сотрудничествѣ онъ работалъ. Для стѣнописныхъ работъ, кромѣ того, необходимы были левкащики, штукатурившіе стѣны, терщики, растиравшіе краски, сусальныхъ дѣлъ мастера, выбивавшіе золотые листы, и ярыжники, носившіе воду.

Частые сборы иконописцевъ для государевыхъ дѣлъ и постоянныя сношенія ихъ съ Москвою окончательно уничтожили существовавшую прежде разницу между отдѣльными письмами, или пошибами. Но къ половинѣ XVII-го вѣка нѣкоторые иконники начали отступать отъ иконописныхъ правилъ и писать иконы „по живописному, на манеръ фряжскій".

Причины этому вполнѣ понятны. Еще царь Михаилъ Θеодоровичъ сталъ вызывать изъ Европы, вѣроятно, для портретнаго дѣла, „живописныхъ мастеровъ", и съ 1643 - го года, при

Оружейной полатѣ имѣлся постоянный „живописнаго дѣла мастеръ". Первымъ изъ нихъ, по времени, былъ голландскій художникъ Янъ Детерсонъ, и ему было отдано въ ученики трое русскихъ. По смерти Детерсона мѣсто его занялъ Станиславъ Лопуцкій, самъ почти не бывшій живописцемъ и знавшій только кое-что по части орнаментнаго и позолотнаго дѣла, а, между тѣмъ, получившій учениковъ для обученія ихъ живописному дѣлу, среди которыхъ были Дорофей Ермолинъ и Иванъ Безминъ. Невѣжество учителя обнаружилось только тогда, когда датскій посланникъ привезъ съ собою въ Москву недурного фламандскаго живописца Даніэля Вухтерса, которому и были переданы ученики Лопуцкаго. Новый учитель вскорѣ убѣдился, что они ничему не обучены. Заявивъ, что ихъ надо учить съ самаго начала, Вухтерсъ началъ пріучать Ермолина и Безмина рисовать на глазъ. Скоро оба они стали дѣлать успѣхи, тогда какъ Лопуцкій, въ отвѣтъ на упреки начальства, каждый разъ ссылался на ихъ неспособность. Когда же, послѣ этого, окольничій Хитрово сдѣлалъ ему уже формальный запросъ: зачѣмъ, взявшись, не училъ онъ учениковъ живописи, то, какъ Лопуцкій ни увертывался, подъ конецъ принужденъ былъ сказать:—„Не училъ лица писать по живописному, какъ Вухтерсъ, а и лицо пишутъ, только не по живописному, и золотятъ, и по золоту всякія притчи и травы расписываютъ". Выучившись у Вухтерса, Безминъ и Ермолинъ стали называться живописными мастерами, и первый изъ нихъ, въ награду за свое искусство, впослѣдствіи получилъ даже дворянство, такъ же какъ и другой живописецъ, орнаментистъ, Иванъ Салтановъ, армянинъ изъ Персіи.

Такъ какъ эти иностранные живописцы получали жалованье болѣе всѣхъ нашихъ иконописцевъ, и работы ихъ пользовались въ высшемъ кругу большимъ успѣхомъ, то это соблазнило и многихъ иконописцевъ къ подражанію имъ; съ другой стороны, оставались еще поборники старины, которые требовали образовъ, писанныхъ по старинному. Благодаря этому, одни и тѣ же иконописцы нерѣдко писали для однихъ заказчиковъ живописные образа, такъ называемаго фряжскаго письма, а для другихъ — иконописные. Такъ поступалъ даже и самый знаменитый представитель иконописи того времени, Симонъ Ѳедоровъ Ушаковъ, далеко опередившій своихъ современниковъ, по широтѣ и новизнѣ своихъ художественныхъ понятій.

Талантливый, трудолюбивый и чрезвычайно плодотворный, Ушаковъ оставилъ намъ много иконъ своей кисти, до сихъ поръ украшающихъ церкви и монастыри въ разныхъ мѣстахъ Россіи.

Рис. 197. Симонъ Ушаковъ. Глава Іоанна Предтечи.

Характеризуя эпоху, въ которой дѣйствовалъ нашъ знаменитый иконописецъ, біографъ его говоритъ: „Въ XVII-омъ вѣкѣ во всемъ произошли значительныя перемѣны. Кругъ дѣятельности искусства сильно расширился. Подъ вліяніемъ Запада, наводнившаго Моск[illegible] мастерами и произведеніями, понятія объ

Оружейной полатѣ имѣлся постоянный „живописнаго дѣла мастеръ“. Первымъ изъ нихъ, по времени, былъ голландскій художникъ Янъ Детерсонъ, и ему было отдано въ ученики трое русскихъ. По смерти Детерсона мѣсто его занялъ Станиславъ Лопуцкій, самъ почти не бывшій живописцемъ и знавшій только кое-что по части орнаментнаго и позолотнаго дѣла, а, между тѣмъ, получившій учениковъ для обученія ихъ живописному дѣлу, среди которыхъ были Дорофей Ермолинъ и Иванъ Безминъ. Невѣжество учителя обнаружилось только тогда, когда датскій посланникъ привезъ съ собою въ Москву недурного фламандскаго живописца Даніэля Вухтерса, которому и были переданы ученики Лопуцкаго. Новый учитель вскорѣ убѣдился, что они ничему не обучены. Заявивъ, что ихъ надо учить съ самаго начала, Вухтерсъ началъ пріучать Ермолина и Безмина рисовать на глазъ. Скоро оба они стали дѣлать успѣхи, тогда какъ Лопуцкій, въ отвѣтъ на упреки начальства, каждый разъ ссылался на ихъ неспособность. Когда же, послѣ этого, окольничій Хитрово сдѣлалъ ему уже формальный запросъ: зачѣмъ, взявшись, не училъ онъ учениковъ живописи, то, какъ Лопуцкій ни увертывался, подъ конецъ принужденъ былъ сказать:—„Не училъ лица писать по живописному, какъ Вухтерсъ, а и лицо пишутъ, только не по живописному, и золотятъ, и по золоту всякія притчи и травы расписываютъ“. Выучившись у Вухтерса, Безминъ и Ермолинъ стали называться живописными мастерами, и первый изъ нихъ, въ награду за свое искусство, впослѣдствіи получилъ даже дворянство, такъ же какъ и другой живописецъ, орнаментистъ, Иванъ Салтановъ, армянинъ изъ Персіи.

Такъ какъ эти иностранные живописцы получали жалованье болѣе всѣхъ нашихъ иконописцевъ, и работы ихъ пользовались въ высшемъ кругу большимъ успѣхомъ, то это соблазнило и многихъ иконописцевъ къ подражанію имъ; съ другой стороны, оставались еще поборники старины, которые требовали образовъ, писанныхъ по старинному. Благодаря этому, одни и тѣ же иконописцы нерѣдко писали для однихъ заказчиковъ живописные образа, такъ называемаго фряжскаго письма, а для другихъ — иконописные. Такъ поступалъ даже и самый знаменитый представитель иконописи того времени, Симонъ Ѳедоровъ Ушаковъ, далеко опередившій своихъ современниковъ, по широтѣ и новизнѣ своихъ художественныхъ понятій.

Талантливый, трудолюбивый и чрезвычайно плодотворный, Ушаковъ оставилъ намъ много иконъ своей кисти, до сихъ поръ украшающихъ церкви и монастыри въ разныхъ мѣстахъ Россіи.

Рис. 197. Симонъ Ушаковъ. Глава Іоанна Предтечи.

Характеризуя эпоху, въ которой дѣйствовалъ нашъ знаменитый иконописецъ, біографъ его говоритъ: „Въ XVII-омъ вѣкѣ во всемъ произошли значительныя перемѣны. Кругъ дѣятельности искусства сильно расширился. Подъ вліяніемъ Запада, наводнившаго Москву своими мастерами и произведеніями, понятія объ

искусствѣ во многомъ измѣнились. На самую иконопись начали смотрѣть болѣе здравыми глазами, переставали видѣть въ ней изолированное, разобщенное съ природой искусство; пробуждалось сознаніе необходимости и сюда внести улучшенія, элементы природы. Запросъ на произведенія иконописи усилился, не только внутри Россіи и во всѣхъ присоединенныхъ къ ней областяхъ, но и на самомъ православномъ Востокѣ, который, за оскудѣніемъ художественной самостоятельности, нуждался въ чужой помощи и обращался за нею, между прочимъ, къ Россіи. Въ Москвѣ сосредоточивались художники съ цѣлой Россіи. Кромѣ царскихъ мастерскихъ, у бояръ, дворянъ и даже зажиточныхъ купцовъ открывались иконописныя фабрики. Конкуренція становилась довольно серьезною. Изслѣдователя русскихъ древностей обыкновенно поражаетъ обиліе сохранившихся иконъ XVI-го и особенно XVII-го вѣка. Нѣтъ сомнѣнія, что не одна близость времени причина этого относительнаго обилія, что здѣсь дѣйствовала, кромѣ того, усилившаяся въ то время потребность въ нихъ, вызвавшая большее, противъ прежнихъ лѣтъ, предложеніе со стороны мастеровъ".

Въ этой-то сферѣ и пришлось дѣйствовать Ушакову.

„Постоянныя разнообразныя занятія, говоритъ далѣе тотъ же авторъ, выработали изъ него опытнаго и свѣдущаго дѣятеля по всѣмъ частямъ иконописи, или русской живописи XVII-го вѣка, а честныя отношенія къ предмету, добросовѣстное исполненіе заказовъ и разнаго рода казенныхъ порученій уже упрочили за нимъ славу мастера добраго. Находясь, и по службѣ, и по роду своей спеціальности, въ сношеніи съ людьми болѣе или менѣе развитыми, стоявшими на высшей степени образованія, между русскими того времени, съ образованнѣйшими при царскомъ дворѣ, съ ученѣйшими изъ духовенства, наконецъ, съ художниками и техниками изъ иностранцевъ, онъ не могъ относиться безсознательно ко всему его окружавшему, не могъ оставаться безразличнымъ и безучастнымъ зрителемъ близко его касавшихся нововведеній, новыхъ воззрѣній, новыхъ обычаевъ. Но онъ смотрѣлъ на все это строгими глазами русскаго человѣка XVII-го вѣка, не безъ любопытства, не безъ участія, но съ осторожностью. Сознавая несостоятельность иконописной техники, онъ всетаки не въ силахъ былъ отрѣшиться отъ нея вполнѣ, и дѣятельность его здѣсь ограничилась улучшеніемъ нѣкоторыхъ частей.

Чтобы лучше ознакомиться съ дѣятельностью великаго иконо-

писца, разсмотримъ подробнѣе два наиболѣе выдающихся его произведенія: икону Благовѣщенія съ акаѳистомъ и икону Владимірской Богоматери съ московскими угодниками; обѣ иконы находятся въ Грузинской церкви Богоматери, въ Китаѣ-городѣ, въ Москвѣ.

Первая изъ нихъ принадлежитъ къ однимъ изъ раннихъ произведеній мастера. Середину иконы занимаетъ Благовѣщеніе, поля же безъ выемокъ украшены двѣнадцатью изображеніями изъ Акаѳиста Богородицы. Этотъ рядъ изображеній начинается словами кондака: „Взбранной Воеводѣ". Это изображеніе является однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ, типическихъ образцовъ русской иконописи, въ которомъ соединены всѣ достоинства и всѣ недостатки иконописной техники XVII-го вѣка.

Въ срединѣ представлена осада Константинополя варварами. На лѣво, вверху городъ, обнесенный зубчатою стѣною съ высокими башнями, напоминающими минареты. Справа войско всадниковъ, въ панцыряхъ и шлемахъ съ золотыми оплечьями и поясами, вооруженное копьями, сѣкирами и мечами. Нѣсколько воиновъ уже взбираются по приставной лѣстницѣ на стѣну, откуда ихъ встрѣчаютъ копьями и стрѣлами. Жители города въ русской праздничной одеждѣ XVII-го вѣка и съ непокрытыми головами. Среди зданій города, дворцовъ и домовъ, возвышается церковь съ тремя куполами и съ иконою Богоматери Одигитріи, въ среднемъ пролетѣ храма. Слѣва отъ этой иконы стоитъ епископъ, съ нимбомъ вокругъ головы, за нимъ еще другой епископъ и духовенство. По другую сторону иконы, знатный горожанинъ держитъ въ рукахъ икону Нерукотвореннаго Спаса, а за нимъ стоитъ дьяконъ, горожане и множество народа. Ниже этой сцены, изъ двухъ крѣпостныхъ воротъ выѣзжаютъ, по каменному мосту, къ берегу моря, на встрѣчу непріятельскому отряду, греческіе воины, вооруженные почти также, но со знаменемъ, украшеннымъ золотымъ крестомъ. Между передовыми воинами уже завязалась битва. Осаждающіе, какъ видно, терпятъ страшный уронъ. Многіе воины сбиты съ коней, на землѣ лежатъ раненые люди и лошади; коегдѣ видны обезглавленныя тѣла, отдѣльныя головы, руки и ноги. Но крови почти незамѣтно. Изъ числа отдѣльныхъ эпизодовъ битвы, вверху, вдали, между скалами, изображено пораженіе непріятельскаго воина, лѣтящаго въ пропасть со своимъ конемъ.

Направо, въ верхнемъ углу иконы, за скалами, покрытыми

деревьями, представленъ небольшой городъ, тоже окруженный зубчатою стѣной съ башнями. Передъ городомъ, у колодца, стоитъ Богоматерь съ кувшиномъ въ рукѣ — прекрасная фигура, въ античной драпировкѣ. Она намѣревалась, повидимому, зачерпнуть воды, но остановлена была появленіемъ ангела, парящаго надъ нею съ вѣнцомъ въ рукѣ. Это такъ называемая икона Благовѣщенія у кладезя.

Внизу иконы, или на первомъ планѣ, изображено чудесное избавленіе города заступничествомъ Богоматери. Влѣво, на берегу моря, видна та же церковь, которая была на первомъ изображеніи и тотъ же святитель, наклонившись впередъ къ волнующемуся морю, держитъ въ рукахъ часть ризы Богоматери. За святителемъ стоитъ діаконъ съ чашею въ рукахъ, священникъ и народъ. По другую сторону священникъ съ діакономъ подняли икону Богоматери Одигитріи. Въ волнахъ моря погибаютъ два большихъ корабля. Мѣстами, среди волнъ, видны головы утопающихъ воиновъ.

Икона эта, какъ характеризуетъ ее Г. Д. Филимоновъ, „выдается не только оригинальностью сочиненія, но и силою исполненія весьма трудной задачи—представить на маломъ пространствѣ множество фигуръ. Разумно задуманный сюжетъ исполненъ съ добросовѣстностью, съ любовью и съ возможными для того времени на Руси средствами. Видно, что художникъ пользовался всѣми бывшими у него подъ рукою матеріалами, иллюстрированными изданіями, гравюрами, отчасти современною натурою; но онъ былъ иконописецъ, и потому въ натурѣ у него мало дѣйствительности. Въ фигурахъ есть движеніе, но нѣтъ воздуха, очень мало перспективы. Онѣ изобилуютъ иконописью, золотыми бликами, которыми раздѣланы даже деревья“.

Что́ касается до самой главной средней иконы Благовѣщенія, для которой, какъ мы сказали, всѣ эти двѣнадцать иконъ служатъ только какъ бы рамою, то для исполненія ея, какъ выразился тотъ же изслѣдователь, „мастеръ, повидимому, истощилъ всѣ средства, какими только владѣла русская иконопись въ XVII-омъ вѣкѣ. Богатство затѣйливой фантазіи архитектурныхъ мотивовъ, роскошная отдѣлка всѣхъ подробностей, платья, мебели, самый тщательный рисунокъ мелочей, наконецъ, возможная для того времени вѣрность рисунка фигуръ, проникнутыхъ во всякомъ случаѣ, священнымъ величіемъ, придаютъ этой иконѣ капитальное значеніе одного изъ замѣчательнѣйшихъ произведеній древне-русскаго искусства“.

Во всю ширину главной иконы тянется рядъ зданій. Надъ ними, въ небесахъ, Богъ Отецъ, на семи херувимахъ, одною рукою благославляетъ, а въ другой держитъ шаръ. Отъ Него, по золотому лучу, нисходитъ къ Богородицѣ Духъ Святой, въ видѣ голубя. Богоматерь стоитъ на правой сторонѣ иконы съ веретеномъ въ одной рукѣ и съ концомъ пурпуровой пряжи — въ другой. Противъ нея стоитъ архангелъ. Правою рукою онъ благославляетъ, а въ лѣвой держитъ скипетръ. Около Богоматери, на затѣйливомъ аналоѣ, лежитъ книга, раскрытая на текстѣ: „Видящи Святая себѣ въ чистотѣ, рече Гавріилу дерзостнѣ"...

„Надпись эта, по объясненію Г. Д. Филимонова, съ одной стороны, даетъ знать, что предъ нами изображеніе второго кондака, умышленно пропущенное, во избѣжаніе повтореній, въ пѣсняхъ кондака, обрамливающихъ икону. Потомъ она указываетъ намъ на то, что первый актъ святого вѣщанія конченъ, что архангелъ уже возвѣстилъ Маріи цѣль посланія, и Пречистая предлагаетъ ему вопросъ. На этомъ основаніи мы не видимъ на иконѣ намековъ на первый актъ—появленіе архангела и изумленіе Маріи. Архангелъ стоитъ покойно, на обѣихъ ногахъ, крылья его опущены внизъ. концы платья не развиваются драпировкой назадъ, какъ это бываетъ въ иконописи, въ моментъ появленія посланниковъ небесъ. Спокойно относится къ архангелу и Богоматерь, обращенная къ нему съ рѣчью. Спокойствіе придаетъ изображенію еще болѣе торжественности, болѣе достоинства. Лица обоихъ исполнены, по иконописнымъ условіямъ, превосходно. Цвѣта настолько близки къ натурѣ, насколько то возможно въ иконописи. Въ одеждѣ обѣихъ фигуръ, замѣчаетъ онъ далѣе, мы видимъ несомнѣнные признаки царской одежды XVII-го вѣка. Таковы: ожерелья на исподней ризѣ Богоматери, бармы и подольники на ризѣ архангела". Вся сцена происходитъ на вымощенномъ дворикѣ. Зданія представляютъ самую затѣйливую архитектуру, въ стилѣ современныхъ Ушакову построекъ.

Въ особомъ клеймѣ, въ нижнемъ ряду сценъ акаѳиста, рукою самого Ушакова сдѣлана надпись: „Написася сія икона въ церковь Святыя Троицы, строенія гостя Григорія Никитинова, что́ въ Китаѣ-городѣ. Писалъ до лицъ сей образъ Іаковъ Казанецъ; до лицъ же выбирку довершилъ Гаврило Кондратьевъ; лица у всей иконы писалъ Симонъ Ѳедоровъ сынъ Ушаковъ. Написася отъ созданія міра 7167, отъ воплощенія Сына Божія 1659, іюля въ 28 день".

Разбирая эту лѣтопись, біографъ Ушакова замѣчаетъ: „Мы уже видѣли на этомъ, одномъ изъ первыхъ произведеній, писанныхъ его рукою, характеристическую особенность, участіе другихъ мастеровъ, какъ дань времени, дань, отъ которой онъ отказался впослѣдствіи. Нельзя-ли, спрашиваетъ почтенный изслѣдователь, смотрѣть на нее, и въ отношеніи къ стилю, какъ на проявленіе первой поры художественной дѣятельности Ушакова? Иконопись тогда еще осиливала, тянула нашего художника болѣе къ старинѣ. И это было, безъ сомнѣнія, подъ вліяніемъ цѣлой школы царскихъ мастеровъ, сформировавшейся еще до появленія въ Оружейной полатѣ Ушакова, въ царствованіе Михаила Ѳеодоровича и въ первые годы сына его, царя Алексѣя Михайловича".

„Симонъ Ушаковъ, воспитавшійся на образцахъ старой иконописной школы царскихъ мастеровъ, говоритъ онъ далѣе, долженъ былъ въ первыхъ произведеніяхъ своей кисти обнаружить это вліяніе. Строго разбирая недостатки его иконы Благовѣщенія, мы находимъ, что въ ней много элементовъ чисто иконописныхъ, и главный — это условность, симметричность въ способѣ представленій природы. Такъ, волны имѣютъ видъ симметрично расположенныхъ завитковъ, рѣка—видъ кривыхъ полосъ, растенія скорѣе походятъ на орнаментъ, скалы построены искусственно. Неба нѣтъ вовсе, а вмѣсто него только плоскій фонъ, по которому размѣщены такія же плоскія фигуры, безъ воздуха. Линейная перспектива съ погрѣшностями. Но всѣ эти необходимыя и присущія всякому произведенію иконописи недостатки искупаются своего рода достоинствами, смѣлостью сочиненія, бойкостью рисунка, богатствомъ содержанія, движеніемъ въ фигурахъ, наконецъ оригинальностью."

„Въ самомъ дѣлѣ, поясняетъ онъ, мы не знаемъ ни одной иконы, ни въ русской, ни въ византійской иконописи, того же сюжета, въ которой бы рисунокъ былъ до того сложенъ и до того умно сочиненъ, какъ въ этихъ мѣстахъ акаѳиста. При множествѣ фигуръ мы не находимъ ни одной лишней, безъ дѣйствія. Здѣсь все на мѣстѣ, все кстати, и если нѣтъ еще выраженія въ лицахъ, то движенія въ фигурахъ отрицать невозможно. Оно замѣтно не только въ группахъ, но и въ отдѣльныхъ личностяхъ всей иконы. При единствѣ дѣйствій, всякая фигура относится къ главному предмету самостоятельно, по своему, даже въ такихъ сюжетахъ, гдѣ главная задача—показать благоговѣніе къ Богочеловѣку, или Пре-

чистой Дѣвѣ. И здѣсь, одни молятся, другіе смотрятъ изумленные, третьи дѣлятся своимъ впечатлѣніемъ и проч. Все это видно въ приличныхъ важности сюжета дѣйствіяхъ отдѣльныхъ фигуръ. Но кромѣ ума и оригинальности въ общемъ составѣ, или композиціи каждаго сюжета, нельзя не замѣтить еще крайней добросовѣстности мастера, съ которой относился онъ къ своему произведенію въ выборѣ аксессуаровъ. Съ одной стороны, бралъ онъ ихъ изъ современности, прямо съ натуры, съ другой — изъ бывшихъ у него иллюстрированныхъ изданій. Ничего подобнаго мы не встрѣчаемъ у его предшественниковъ, которые копировали въ иконахъ своихъ и зданія, и животныхъ и, послѣдовательно искажая греческіе образцы, доводили аксессуары до нелѣпости. Сохранивъ искреннее благочестіе древне-русскаго человѣка, Ушаковъ позволилъ себѣ въ нѣкоторой степени ввести реализмъ въ иконопись. Но на первыхъ порахъ, онъ не могъ еще сдѣлать многаго, хотя, очевидно, пользовался бывшими у него подъ руками новыми матеріалами, напримѣръ, видами Константинополя, гравюрами съ изображеніями лошадей, бралъ съ натуры формы современнаго ему русскаго церковнаго зодчества, представилъ царское семейство со свитою въ костюмахъ и съ архитектурными принадлежностями, также современными. Икона его должна была произвести на современниковъ впечатлѣніе, какъ явленіе новое и выдающееся".

Другая икона, Владимірской Богоматери, тоже написана на ровной доскѣ, поля у которой тоже отдѣлялись отъ самой иконы только чертою, а не дѣлались приподнятыми, какъ принято было въ то время. Эта икона уже вся цѣликомъ написана рукою Ушакова.

Внизу, вдоль иконы, идетъ Кремлевская стѣна, съ зубцами и башнями. За нею, въ разрѣзѣ, возвышается пятикупольный храмъ, внутри котораго выросло дерево. Изъ трехъ главныхъ его вѣтвей, недалеко отъ корня, средняя имѣетъ вверху большой овалъ съ изображеніемъ Богоматери съ Предвѣчнымъ Младенцемъ. Двѣ другія вѣтви на боковыхъ своихъ побѣгахъ имѣютъ круглыя клейма съ изображеніемъ московскихъ угодниковъ. При корнѣ дерева стоятъ, нагнувшись къ нему, благовѣрный князь Іоаннъ Даниловичъ, насадившій его, и митрополитъ Петръ, съ кувшиномъ въ рукахъ, какъ бы поливающій дерево. Надъ ними надписи: по одну сторону — „Господи, призри съ небесе и виждь", а по другую — „И посѣти виноградъ сей и соверши и, его же насади десница

твоя". Въ нѣкоторомъ отдаленіи отъ этихъ фигуръ, за святымъ Петромъ, стоитъ Благовѣрный Государь Алексѣй Михаиловичъ, а за Калитою, царица Марія Ильинична съ сыновьями, Алексѣемъ и Ѳедоромъ Алексѣевичами. Въ рукахъ у нихъ свитки съ соотвѣтствующими надписями. Въ самомъ верху иконы находится вполнѣ оригинальное изображеніе Спасителя. Почти поколѣнный, въ возмужаломъ возрастѣ, Онъ стоитъ въ облакахъ, облеченный въ золотистую свѣтло - розовую ризу, роскошно драпирующуюся складками; въ правой рукѣ Онъ держитъ блестящее платно, въ лѣвой—золотую корону, напоминающую извѣстную большую корону Никона. Внизу, надъ облаками, по сторонамъ Спасителя, два ангела: одинъ, налѣво, простираетъ руки, чтобы принять изъ рукъ Спасителя конецъ платна, а другой уже держитъ въ рукахъ противоположный его конецъ. Кромѣ того, по сторонамъ же Спасителя идутъ надписи, опредѣляющія самый сюжетъ иконы. Внизу иконы есть надпись: „Писана сія икона отъ сотворенія свѣта текуща подъ солнцемъ 7176 лѣта, во дни благочестиваго и христолюбиваго государя, царя и великаго князя Алексѣя Михайловича, всея великія и малыя и бѣлыя Россіи самодержца. А писалъ сей образъ его государевъ зографъ Пименъ, зовомый Симонъ Ушаковъ".

„Мы уже высказывали, говоритъ по поводу этой иконы приводимый нами выше Г. Д. Филимоновъ, свое убѣжденіе, относительно оцѣнки иконописныхъ произведеній, что къ нимъ нельзя прикладывать мѣрки современной живописи. Въ произведеніяхъ иконописи своего рода міросозерцанія, съ живописью не имѣющія ничего общаго. Достаточно, если задуманныя задачи исполняются удовлетворительно. Если допустить возраженія въ духѣ требованій живописи и современной критики, то понятно, что немного останется въ результатѣ чисто художественнаго. Самая задача иконы Ушакова едва ли будетъ возможна къ ея осуществленію. Но мы разсматриваемъ произведеніе его съ точки зрѣнія требованій иконописи, въ ея проявленіи въ современную Ушакову эпоху, и находимъ, что оно, и по задачѣ, и по исполненію, имѣетъ огромное значеніе, потому что ничего подобнаго не производила, до того времени, русская иконопись. Мастеръ пожелалъ изобразить силу Москвы въ ея историческомъ развитіи, зависѣвшую, по его понятіямъ, отъ особой благодати свыше, и вотъ ему нуженъ былъ и соборъ Успенія съ его основателями, и разросшееся изъ него

дерево съ Богоматерью въ центрѣ и московскими святыми по сторонамъ, и кремлевская стѣна съ современнымъ царствующимъ домомъ".

„Разсматриваемая нами икона Ушакова, заканчиваетъ свою оцѣнку ея тотъ же изслѣдователь, и по составу своему, и по исполненію, представляется намъ не только замѣчательнѣйшимъ произведеніемъ нашего мастера, но и однимъ изъ первыхъ памятниковъ русской иконописи XVII-го вѣка. Если сравнить ее даже съ знаменитымъ произведеніемъ Ушакова, иконою Благовѣщенія съ акаѳистомъ, то послѣдняя во всѣхъ отношеніяхъ уступаетъ первой. Въ этой иконѣ Ушаковъ достигъ высшаго совершенства, котораго могла достигнуть русская иконопись, предоставленная собственнымъ средствамъ развитія. Сюжетъ ея самостоятеленъ, исполненіе мастерское. Мы не можемъ, кромѣ того, указать ни одной иконы въ русской иконописи, въ которой бы ликъ Богоматери былъ написанъ удачнѣе изображенія здѣсь иконы Владимірской. Это положительно лучшій типъ, выработанный русскою иконописью, тотъ типъ идеальной красоты, о которомъ упоминается въ посланіи зографа Іосифа къ Симону Ушакову".

Умеръ Симонъ Ушаковъ въ 1686 году, имѣя отъ роду болѣе шестидесяти лѣтъ.

XXXIX.

Чтобы лучше понять историческую почву, на которой развивалось наше иконописаніе, припомнимъ теперь, что съ половины XV-го вѣка, то-есть, съ окончательнымъ паденіемъ Византіи. вполнѣ порвалась та художественная связь, которая соединяла до тѣхъ поръ Россію съ православнымъ Востокомъ, а на Западѣ, между тѣмъ, какъ разъ въ это время церковное искусство, порвавъ съ иконографическими преданіями, стало подражать образцамъ искусства античнаго и преслѣдовать цѣли художественнаго реализма. Не могло все это не имѣть своихъ вліяній и въ нашемъ искусствѣ.

Въ 1547 году страшный пожаръ опустошилъ Москву и истребилъ въ ней много церквей со всею ихъ утварью и со святыми иконами. Временно, по распоряженію Государя, были свезены иконы изъ другихъ городовъ, и въ то же время созваны въ Москву

твоя". Въ нѣкоторомъ отдаленіи отъ этихъ фигуръ, за святымъ Петромъ, стоитъ Благовѣрный Государь Алексѣй Михаиловичъ, а за Калитою, царица Марія Ильинична съ сыновьями, Алексѣемъ и Өедоромъ Алексѣевичами. Въ рукахъ у нихъ свитки съ соотвѣтствующими надписями. Въ самомъ верху иконы находится вполнѣ оригинальное изображеніе Спасителя. Почти поколѣнный, въ возмужаломъ возрастѣ, Онъ стоитъ въ облакахъ, облеченный въ золотистую свѣтло-розовую ризу, роскошно драпирующуюся складками; въ правой рукѣ Онъ держитъ блестящее платно, въ лѣвой—золотую корону, напоминающую извѣстную большую корону Никона. Внизу, надъ облаками, по сторонамъ Спасителя, два ангела: одинъ, налѣво, простираетъ руки, чтобы принять изъ рукъ Спасителя конецъ платна, а другой уже держитъ въ рукахъ противоположный его конецъ. Кромѣ того, по сторонамъ же Спасителя идутъ надписи, опредѣляющія самый сюжетъ иконы. Внизу иконы есть надпись: „Писана сія икона отъ сотворенія свѣта текуща подъ солнцемъ 7176 лѣта, во дни благочестиваго и христолюбиваго государя, царя и великаго князя Алексѣя Михайловича, всея великія и малыя и бѣлыя Россіи самодержца. А писалъ сей образъ его государевъ зографъ Пименъ, зовомый Симонъ Ушаковъ".

„Мы уже высказывали, говоритъ по поводу этой иконы приводимый нами выше Г. Д. Филимоновъ, свое убѣжденіе, относительно оцѣнки иконописныхъ произведеній, что къ нимъ нельзя прикладывать мѣрки современной живописи. Въ произведеніяхъ иконописи своего рода міросозерцанія, съ живописью не имѣющія ничего общаго. Достаточно, если задуманныя задачи исполняются удовлетворительно. Если допустить возраженія въ духѣ требованій живописи и современной критики, то понятно, что немного останется въ результатѣ чисто художественнаго. Самая задача иконы Ушакова едва ли будетъ возможна къ ея осуществленію. Но мы разсматриваемъ произведеніе его съ точки зрѣнія требованій иконописи, въ ея проявленіи въ современную Ушакову эпоху, и находимъ, что оно, и по задачѣ, и по исполненію, имѣетъ огромное значеніе, потому что ничего подобнаго не производила, до того времени, русская иконопись. Мастеръ пожелалъ изобразить силу Москвы въ ея историческомъ развитіи, зависѣвшую, по его понятіямъ, отъ особой благодати свыше, и вотъ ему нуженъ былъ и соборъ Успенія съ его основателями, и разросшееся изъ него

дерево съ Богоматерью въ центрѣ и московскими святыми по сторонамъ, и кремлевская стѣна съ современнымъ царствующимъ домомъ".

„Разсматриваемая нами икона Ушакова, заканчиваетъ свою оцѣнку ея тотъ же изслѣдователь, и по составу своему, и по исполненію, представляется намъ не только замѣчательнѣйшимъ произведеніемъ нашего мастера, но и однимъ изъ первыхъ памятниковъ русской иконописи XVII-го вѣка. Если сравнить ее даже съ знаменитымъ произведеніемъ Ушакова, иконою Благовѣщенія съ акаѳистомъ, то послѣдняя во всѣхъ отношеніяхъ уступаетъ первой. Въ этой иконѣ Ушаковъ достигъ высшаго совершенства, котораго могла достигнуть русская иконопись, предоставленная собственнымъ средствамъ развитія. Сюжетъ ея самостоятеленъ, исполненіе мастерское. Мы не можемъ, кромѣ того, указать ни одной иконы въ русской иконописи, въ которой бы ликъ Богоматери былъ написанъ удачнѣе изображенія здѣсь иконы Владимірской. Это положительно лучшій типъ, выработанный русскою иконописью, тотъ типъ идеальной красоты, о которомъ упоминается въ посланіи зографа Іосифа къ Симону Ушакову".

Умеръ Симонъ Ушаковъ въ 1686 году, имѣя отъ роду болѣе шестидесяти лѣтъ.

XXXIX.

Чтобы лучше понять историческую почву, на которой развивалось наше иконописаніе, припомнимъ теперь, что съ половины XV-го вѣка, то-есть, съ окончательнымъ паденіемъ Византіи, вполнѣ порвалась та художественная связь, которая соединяла до тѣхъ поръ Россію съ православнымъ Востокомъ, а на Западѣ, между тѣмъ, какъ разъ въ это время церковное искусство, порвавъ съ иконографическими преданіями, стало подражать образцамъ искусства античнаго и преслѣдовать цѣли художественнаго реализма. Не могло все это не имѣть своихъ вліяній и въ нашемъ искусствѣ.

Въ 1547 году страшный пожаръ опустошилъ Москву и истребилъ въ ней много церквей со всею ихъ утварью и со святыми иконами. Временно, по распоряженію Государя, были свезены иконы изъ другихъ городовъ, и въ то же время созваны въ Москву

иконописцы изъ Новгорода, Пскова и другіе, и имъ велѣно было писать иконы и расписывать царскія полаты. Главная работа, какъ болѣе свѣдущимъ, была отдана новгородскимъ и псковскимъ иконописцамъ. По словамъ извѣстнаго попа Сильвестра, онъ, съ соизволенія Государя, заказалъ имъ написать: „Святую Троицу Живоначальную въ дѣяніяхъ, да Вѣрую во единаго Бога Отца, да Хвалите Господа съ небесъ, да Софію Премудрость Божію, да Достойно есть“; кромѣ того, псковскіе иконописцы написали икону съ четырьмя изображеніями: „И почи Богъ въ день седмый“, „Единородный Сыне“, „Пріидите людіе Тріисоставному Божеству поклонимся“ и „Во гробѣ плотски“.

Икона „Почи Богъ“ дѣлится на двѣ части; одна изъ нихъ представляетъ исторію первыхъ людей и сыновей ихъ, Каина и Авеля; въ другой изображенъ, посрединѣ, въ кругу, Богъ-Отецъ, опочившій отъ дѣлъ своихъ; справа отъ Него—обнаженный и покрытый крыльями херувимовъ Іисусъ Христосъ, въ юношескомъ возрастѣ, и обращающійся къ Нему Богъ-Отецъ, какъ бы призывающій Его на подвигъ искупленія; налѣво точно также обнаженный и покрытый крыльями херувимовъ Христосъ, распятый на крестѣ. Но распятіе это представлено такъ, что вся Троица составляетъ одно цѣлое.

Изображеніе „Единородный Сынъ“ имѣетъ своею идеею искупленіе, но, собственно, съ развитіемъ мысли о побѣдѣ надъ смертію, одержанной смертію Искупителя. Христосъ изображенъ трижды. Во-первыхъ, въ юношескомъ видѣ, въ кругѣ, несомомъ херувимами и съ группою четырехъ символовъ Евангелистовъ. Надъ нимъ, тоже въ кругахъ, Духъ Святой и Богъ Отецъ. Всѣ вмѣстѣ составляютъ Святую Троицу. По сторонамъ, одинъ ангелъ держитъ солнце, другой—луну. Во-вторыхъ, подъ кругомъ, Христосъ стоитъ во гробѣ, обнимаемый Богородицею—это Не рыдай мене Мати, переводъ, господствующій въ итальянскихъ школахъ XV-го вѣка, особенно въ Ломбардской и въ Умбрійской. Въ третьихъ, внизу, на-лѣво, Христосъ, въ воинскомъ доспѣхѣ и съ мечомъ, сидитъ на крестѣ, водруженномъ на груди низверженнаго Ада. Въ соотвѣтствіи съ этимъ изображеніемъ, Смерть ѣдетъ на львѣ по тѣламъ мертвецовъ, которыя поѣдаютъ звѣри и хищныя птицы. Въ храминахъ, по сторонамъ Троицы, стоитъ по ангелу.

Чтò касается росписи Царской полаты, то тамъ въ сре-

динѣ былъ изображенъ на небѣ Спаситель, на херувимахъ. Надъ нимъ надпись: Премудрость Іисусъ Христосъ. Съ правой стороны отъ Спасителя дверь. На ней написано: Мужество, Разумъ, Чистота и Правда. Налѣво другая дверь. На ней— Блужденіе, Безуміе, Нечистота и Неправда. Всѣ эти отвлеченныя понятія были олицетворены въ видѣ женскихъ фигуръ. Между дверей внизу былъ изображенъ седьмиглавый Дьяволъ, а надъ нимъ Жизнь со свѣтильникомъ въ правой рукѣ и съ копьемъ—въ лѣвой. Выше Ангелъ, Духъ Страха Божія.

„За дверью, съ правой стороны, писано земное основаніе, и море, и приложеніе тому вся сокровенная его, да Ангелъ-Духъ Благочестія. Да около того четыре Вѣтра, а около того всего Вода, а надъ водою Твердь, а на ней Солнце, къ землѣ спускающееся; да Ангелъ—Духъ Благоумія держитъ Солнце. Подъ нимъ отъ Полудня гонится Ночь за Днемъ, а надъ тѣмъ Добродѣтель да Ангелъ, а подписано: Раченіе, да Ревность, да Адъ, да Заецъ.

А на лѣвой сторонѣ за дверью писана тоже твердь, а на ней написанъ Господь, въ видѣ Ангела, держитъ зеркало да мечъ. Ангелъ возлагаетъ на него вѣнецъ. А тому подпись: Благослови ши вѣнецъ лѣту благости Твоея.

Подъ тѣмъ Колесо Годовое. У Года колесо. Съ правой стороны Любовь, да Стрѣлецъ, да Волкъ; съ лѣвой стороны Года: Зависть; а отъ ней слово къ Заицу: Зависть лютъ вредъ, отъ того бо наченся и прискочи братоубійцъ. А Зависть пронзила себя мечомъ. Да Смерть".

Противъ этихъ-то новыхъ иконъ и возсталъ извѣстный дьякъ Иванъ Михайловичъ Висковатый. Этотъ замѣчательный человѣкъ своего времени отличался познаніями не только въ дѣлахъ государственныхъ, но и въ книжномъ ученіи. Онъ много читалъ и давалъ себѣ отчетъ въ томъ, что читалъ и видѣлъ. Упомянутыя произведенія новгородскихъ и псковскихъ мастеровъ привели его въ недоумѣніе своею новизною: онъ видѣлъ въ нихъ нарушеніе древнихъ иконописныхъ преданій и во всеуслышаніе высказался противъ нововведеній. Онъ свято чтилъ иконы, но придерживался восточной старины, и, такимъ образомъ, былъ своего рода старовѣромъ.

Висковатый утверждалъ, что нельзя представлять въ очертаніяхъ красками невидимаго Божества и безплотныхъ и

возставалъ противъ лицевого изображенія Символа Вѣры: „Мнѣ думается, говорилъ онъ, что „Вѣрую во единаго Бога Отца Вседержителя, Творца небу и земли, видимымъ же всѣмъ и невидимымъ“ писать подобаетъ словами, а оттолѣ бы писать и воображать по плотскому смотрѣнію иконнымъ письмомъ Господа нашего Іисуса Христа и весь Символъ до конца“. Онъ находилъ противнымъ церковнымъ правиламъ изображеніе Распятаго на крестѣ, прикрытымъ крыльями херувимовъ и со сжатыми руками, вопреки словамъ канона: „Длани на крестѣ распростеръ, исцѣляя неудержанно простертую во Едемѣ руку первозданнаго“. Сжатіе рукъ онъ считалъ суетнымъ мудрованіемъ тѣхъ, которые помышляли, что не очистилъ Господь грѣха Адамова, а крылья, которыми прикрыто тѣло Христово, приписывалъ вліянію латинянъ. Кромѣ того, его смущало различіе переводовъ одной и той же иконы: онъ желалъ бы „писать иконы однимъ образцомъ, чтобы было несоблазно, а то въ паперти одна икона, а въ церкви другая, то же писано, а не тѣмъ видомъ“. Онъ указывалъ также, что, вопреки установившемуся обычаю, не было надписей на новыхъ иконахъ, которыя объясняли бы ихъ значеніе: „кого вопрошу, и они разсказать не умѣютъ, а подписи нѣтъ“. Относительно символическихъ и аллегорическихъ фигуръ, написанныхъ въ Царской полатѣ, онъ тоже писалъ: „Въ полатѣ въ Середней Государя нашего написанъ образъ Спасовъ, да тутъ же близко отъ отъ него женка, спустя рукава, кабы пляшетъ, а подписано подъ нею: Блуженіе, а иное Ревность и иныя глумленія... О томъ смущаюсь, государь, прости мя и настави на лучшее, да укрѣпится духъ мой“.

Всѣ эти сомнѣнія, устно и письменно, были заявлены Висковатымъ митрополиту Макарію, который отозвался о нихъ, что „онъ говоритъ и мудрствуетъ о святыхъ иконахъ не гораздо, такъ какъ живописцы невидимаго Божества по существу не описываютъ, а пишутъ и воображаютъ по пророческому видѣнію и по древнимъ образцамъ греческимъ, по преданію святыхъ апостолъ и святыхъ отецъ“. Между прочимъ, митрополитъ сказалъ Висковатому: „Ты возсталъ на еретиковъ, а теперь говоришь и мудрствуешь не гораздо о святыхъ иконахъ; не попадись и самъ въ еретики; зналъ бы ты свои дѣла, которыя на тебя положены: не разроняй списковъ“.

Но такъ какъ завѣдываніе росписью Благовѣщенскаго

собора, въ которомъ находились смутившія Висковатаго иконы, было поручено попу Сильвестру, то допросъ дьяка естественно вызвалъ къ разъясненіямъ и этого послѣдняго. Въ своемъ отвѣтѣ по поводу нѣкоторыхъ поднятыхъ вопросовъ Сильвестръ имѣлъ въ виду показать ненарушимость иконописнаго преданія, составлявшаго всегда краеугольный камень православной иконографіи. Съ этою цѣлью онъ выясняетъ историческое происхожденіе ея, причемъ группируетъ извѣстные ему факты въ двѣ категоріи, изъ которыхъ въ первой собираетъ свѣдѣнія о дѣятельности по благоустройству и украшенію храмовъ первыхъ русскихъ князей въ Кіевѣ и въ Новгородѣ, во второй говоритъ о дѣятельности въ этомъ направленіи новгородскихъ владыкъ. Сославшись на основное правило, котораго всегда держались на Руси, Сильвестръ говоритъ, что онъ слѣдовалъ ему и неповиненъ ни въ какихъ новшествахъ.

„И ты, государь, святый митрополитъ, говоритъ онъ въ заключеніе, и весь священный Соборъ, обыщите и разсудите, аще едину черту приложилъ азъ своего разума: всѣ иконы, какъ и Бытейскія дѣянія и иныя многія притчи, отъ древняго преданія, какъ иконники пишутъ; неприкосновенъ есмь самъ ни которому дѣлу, писали иконники все со старыхъ образцовъ своихъ". Но, отклонивъ отъ себя отвѣтственность въ потворствѣ какимъ бы то ни было нововведеніямъ, онъ не защищаетъ, однако же, написанныхъ иконъ отъ нѣкоторыхъ промаховъ и не утверждаетъ, чтобы онѣ были во всемъ согласны съ принятыми въ Москвѣ иконописными типами. Имѣя въ виду это послѣднее, онъ обращается къ Собору съ просьбою подвергнуть выставленныя въ Благовѣщенскомъ соборѣ иконы строгому изслѣдованію; предлагаетъ исправить ихъ по божественнымъ писаніямъ и по правиламъ святыхъ отецъ, если чтó въ нихъ будетъ „не по существу, или образцы непрямы будутъ".

Упоминающійся здѣсь Соборъ былъ созванъ въ 1554 году, для разрѣшенія всѣхъ этихъ недоразумѣній. Онъ призналъ правильными написанныя иконы и осудилъ Висковатаго, отлучивъ его отъ церкви. Устрашенный этимъ, дьякъ подалъ Собору свое Покаяніе, въ которомъ признавалъ собственныя заблужденія и испрашивалъ себѣ прощенія ихъ. Тогда отлученіе было съ него снято, и наложена трехлѣтняя епитимія. Подобно древнехристіанскимъ кающимся, онъ долженъ былъ во время богослуженія сна-

чала стоять за церковными дверями; потомъ постепенно допускался внутрь храма, присутствовалъ при полной литургіи и только по истеченіи трехъ лѣтъ удостоился святого причастія.

Всматриваясь ближе въ сущность происходившихъ споровъ, слѣдуетъ замѣтить, что каждая изъ споривших сторонъ была отчасти права: фактическая правда была на сторонѣ Висковатаго, но разумная широта воззрѣнія отцовъ Собора ставитъ ихъ выше узкаго взгляда дьяка. Висковатый опирался, главнымъ образомъ, на иконописное преданіе и протестовалъ противъ нововведеній, а отцы Собора стояли прежде всего на догматической точкѣ зрѣнія и допускали новшества, если послѣднія не противорѣчили догматамъ.

Что въ русскую иконографію проникали и раньше нѣкоторыя новшества съ Запада, особенно черезъ Новгородъ, тому мы видѣли уже не мало примѣровъ. Особенно же яркимъ примѣромъ служитъ извѣстная намъ, сохранившаяся въ Антоніевомъ монастырѣ, въ Новгородѣ, серебряная вызолоченная лжица, на которой вырѣзано изображеніе, вполнѣ подобное упоминавшемуся въ дѣлѣ Висковатаго (рис. 74). Изображено Распятіе, а за крестомъ Богъ—Отецъ, поддерживающій поперечное древо, а на персяхъ у него Духъ Святой; ноги Христа прибиты однимъ гвоздемъ. Надпись показываетъ, что лжица эта сдѣлана въ 1234 году.

Такимъ образомъ, сюжетъ этотъ былъ извѣстенъ въ Новгородѣ уже въ первой половинѣ XIII-го вѣка, а отсюда сдѣлался извѣстнымъ потомъ и въ Москвѣ.

Въ одномъ рукописномъ сборникѣ Синодальной библіотеки сохранилось интересное письмо сотрудника Максима Грека, Димитрія Герасимова къ государеву дьяку, Михаилу Григорьеву, во Псковъ: это такъ называемый „посыльный списокъ къ Мисюрю, великаго князя дьяку, о образѣ Спасовомъ“. Въ письмѣ этомъ Димитрій Толмачъ передаетъ дьяку Мисюрю, по его просьбѣ, отзывъ Максима Грека объ этомъ иконографическомъ изображеніи.

Дьякъ, жившій во Псковѣ, уже хорошо зналъ его, и оно возбуждало въ немъ недоумѣнія, за разрѣшеніемъ которыхъ онъ и обратился къ Дмитрію Толмачу. Но на Москвѣ въ то время, какъ видно, еще не знали этого сюжета. Дмитрій Герасимовъ назвалъ его необычнымъ: „его же, опричe одного града, во всей русской землѣ не написуютъ“. Самъ Максимъ Грекъ сказалъ:

„не видалъ де есмь тѣмъ подобіемъ образа ни въ какой землѣ, и познаю де то иконописцы здѣшніе отъ себя составили“. Впрочемъ, онъ не осудилъ такое изображеніе, а только замѣтилъ, что „преизлишне таковые образы писати, иновѣрнымъ и нашимъ простымъ христіанамъ на соблазнъ“. Изъ того же письма мы узнаемъ, что и раньше образъ этотъ возбуждалъ уже недоумѣнія и споры во Псковѣ и въ Новгородѣ: „великая рѣчь о немъ была при Геннадіѣ архіепископѣ“, но спорный вопросъ не разъяснился, такъ какъ иконописцы, призванные къ допросу, ссылались на какіе-то древніе греческіе образцы, а самыхъ образцовъ не представили.

Какъ мы видимъ отсюда, дьякъ Висковатый не стоялъ особнякомъ въ такихъ вопросахъ. Были еще и другіе подобные же случаи. Такъ, къ Зиновію, тоже ученику Максима Грека, приходили въ Новгородскій Отенскій монастырь клирошане Старо-Русскаго монастыря вмѣстѣ съ иконописцемъ — міряниномъ Θеодоромъ и среди другихъ недоумѣній обратились къ нему съ вопросомъ: какъ смотрѣть на появившееся тогда изображеніе Бога — Отца въ образѣ царя Давида, въ соединеніи съ распятіемъ Христовымъ? „Повѣждь намъ, говорили они, нѣцыи убо икону сію не пріимаютъ поклонятися, овіи же чудятся и хвалятъ, аки зѣло мудръ образецъ составленъ“. Икона, какъ мы видѣли, уже успѣла обратить на себя вниманіе, получила оригинальное названіе Богоотца, и вмѣстѣ съ нею ходило по рукамъ сказаніе, въ которомъ съ подробными объясненіями описывался этотъ апокрифическій сюжетъ. Зиновій подробно разобралъ это сказаніе и выразилъ рѣзкое порицаніе какъ самой мысли, такъ и деталямъ этого вымышленнаго изображенія, признавая его во всемъ несогласнымъ съ истиною и съ православными догматами. Находя несообразнымъ самое названіе иконы, онъ счелъ оскорбленіемъ величія Божія представлять безначальнаго и безконечнаго Бога въ образѣ царя Давида, созданія Его и раба, хотя бы и святого человѣка. Совсѣмъ неприличнымъ призналъ онъ и изображеніе Бога-Отца со схимой на главѣ и съ омофоромъ на плечахъ: „схима бо не владыку и царя показуетъ, но раба покорена; царя убо показуетъ діадема и порфира. Схиму имутъ мниси, а не цари“... Поверхъ схимы на главѣ Саваоθа былъ представленъ вѣнецъ съ седмью рогами, которые сказаніе объясняло въ смыслѣ седми вѣковъ. Семь роговъ апокалипсическаго агнца, означавшіе седмь духовъ Божіихъ, по словамъ Зиновія, не могли, во вся-

комъ случаѣ, оправдывать символики сказанія. Изображеніе Бога Отца, помѣщавшееся собственно за крестомъ, изъ-за котораго выдавалась лишь верхняя часть его, тогда какъ нижняя была закрыта крыльями херувимовъ, на рукѣ, державшей мечь, имѣла желѣзную рукавицу. Зиновій посмотрѣлъ на это, какъ на грубый реализмъ, которымъ, очевидно, хотѣли выразить силу и крѣпость карающей десницы Божіей. Если бы, говоритъ онъ, подобныя символическія выраженія, встрѣчающіяся въ Ветхомъ Завѣтѣ передавать буквально, тогда появилось бы много изображеній нелѣпыхъ и антирелигіозныхъ.

Предъ изображеніемъ Бога-Отца былъ начертанъ крестъ, а на немъ „Іисусъ младъ сѣдитъ въ броняхъ желѣзныхъ и во шлемѣ мѣднѣ“. Зиновій порицалъ и это изображеніе за несоблюденіе исторической правды и своевольное отношеніе художника къ Евангельской исторіи. „А еже въ броняхъ желѣзныхъ и шлемѣ мѣднѣ Іисусу съ креста слѣзти на ада, ни единъ отъ богословецъ предастъ, или кто воспѣтъ отъ отецъ, равно какъ не говорится и о томъ, чтобы Іисусу младу на крестѣ сидѣти: все это мудрованія чуждыя правовѣрнымъ и есть діаволе хуленіе. Господа же Іисуса Христа, распята на тридцать третіе лѣто возраста плоти Его, евангелисти писаша не сѣдящаго въ броняхъ на крестѣ, но нага распята, рекше пригвождена ко кресту протяженнома рукама“. Мало того, онъ находилъ здѣсь даже слѣды манихейской ереси: „млада Іисуса на крестѣ сидяща, а не распята начертана, по ереси манихейстей, тіи бо глаголютъ Христа привидѣніемъ распята, а не истиною“.

Подъ фигурою юнаго Іисуса былъ изображенъ бѣлый серафимъ пригвожденнымъ ко кресту, а на поперечныхъ вѣтвяхъ его были представлены два багряныхъ херувима. По объясненію Сказанія, „бѣлъ серафимъ — душа Іисусова, багряны херувимы — умъ ей и слово“.

„Вся эта странная, но тѣмъ не менѣе, любопытная символическая картина, замѣчаетъ одинъ историкъ нашей иконописи, показываетъ, что, не смотря на скудость умственныхъ и художественныхъ интересовъ въ массѣ простого народа того времени, не смотря на господство иконописныхъ образцовъ византійскаго искусства, западное вліяніе незамѣтно прокрадывалось къ намъ и заявляло себя въ области иконографіи. Принятое одними, появляясь спорадически, оно не проходило безслѣднымъ, но вызывало

толки, сомнѣнія, разсужденія, часть которыхъ отразилась и въ богословской литературѣ того времени. Но если одни не знали, какъ смотрѣть на этотъ выходившій изъ ряда сюжетъ, а другіе, какъ Зиновій, безусловно его порицали и, безъ дальнихъ околичностей, пріурочивали къ различнымъ еретическимъ сектамъ, находились въ то время и люди, смотрѣвшіе на это изображеніе гораздо снисходительнѣе, которые видѣли въ немъ излишнее и соблазнительное для простыхъ вѣрующихъ произведеніе свободной художественной фантазіи, а не дѣло еретической пропаганды".

XL.

Подобныя обстоятельства, какъ мы видѣли, возникшія еще много раньше дѣла дьяка Висковатаго, побудили духовную власть обратить вниманіе на иконописаніе и позаботиться о правильной постановкѣ его. Поэтому такъ-называемый Стоглавый соборъ, собранный въ 1551 году, среди другихъ вопросовъ, не оставилъ безъ вниманія и иконопись. Смотря на нее, какъ на одну изъ отраслей церковной службы, и потому относясь къ иконописцамъ, какъ къ классу среднему между мірянами и монахами, онъ прежде всего обратилъ свое вниманіе на нравственныя качества иконописцевъ и на ихъ поведеніе, и поручилъ наблюденіе за ними духовному начальству.

„Да во царствующемъ же градѣ Москвѣ, говорится въ его опредѣленіяхъ, и по всѣмъ градомъ, по царскому совѣту, митрополиту, и архіепископомъ, и епископомъ бречи о многоразличныхъ церковныхъ чинѣхъ, почетъ о святыхъ иконахъ, и о живописцѣхъ, и о прочихъ чинѣхъ церковныхъ, по священнымъ правиломъ, и какимъ подобаетъ живописцомъ быти и тщаніе имѣти о начертаніи плотскаго воображенія Господа Бога и Спаса нашего Іисуса Христа, и Пречистой Его Матери, и Небесныхъ силъ и всѣхъ святыхъ, иже отъ вѣка Богови угодившихъ".

И далѣе рисуется образецъ, которому долженъ удовлетворять каждый иконописецъ. „Подобаетъ быти живописцу, говорится тамъ, смиренну, кротку, благоговѣйну, не празднословцу, не смѣхотворцу, не сварливу, не зависливу, не пьяницѣ, не грабежнику, не убійцѣ, наипаче же хранити чистоту душевную и тѣлесную со всяцемъ

опасеньемъ; не могущимъ же до конца тако пребыти, по закону женитись и бракомъ сочетатися, и приходити ко отцемъ духовнымъ начасто и о всемъ извѣщатись, и по ихъ наказанію и ученію жити въ постѣ, и въ молитвахъ, и воздержаніи со смиренномудріемъ, кромѣ всякаго зазора и безчинства и съ превеликимъ тщаніемъ писати образъ Господа нашего Іисуса Христа и Пречистыя Его Богоматери и Святыхъ Пророкъ, и Апостолъ, и Священномученикъ, и Святыхъ мученицъ, и преподобныхъ женъ, и святителей и преподобныхъ отецъ, по образу и по подобію, по существу, смотря на образъ древнихъ живописцовъ, и знаменовати съ добрыхъ образцовъ".

Въ вознагражденіе за такой образъ жизни, соборъ опредѣляетъ: „Царю такихъ живописцевъ жаловати, а святителямъ ихъ бречи и почитати паче простыхъ человѣкъ." Такимъ мастерамъ позволялось имѣть у себя учениковъ, и если такой ученикъ окажется способнымъ и достигнетъ успѣха въ своихъ занятіяхъ, то „приводитъ того мастеръ ко святителю. Святитель же, разсмотрѣвъ, аще будетъ написанное отъ ученика по образу и по подобію, и увѣсть извѣстно о житіи его жъ въ чистотѣ и всякомъ благочестіи по заповѣдемъ живетъ, кромѣ всякаго безчинства; абіе благословивъ, наказуетъ его и впредь благочестно жити и святого онаго дѣла держатися со усердіемъ всяцемъ. И пріемлетъ отъ него ученикъ той честь, яко же и учитель его, паче простыхъ человѣкъ." Въ случаѣ несоблюденія такого образа жизни, предписывалось духовной власти воспретить вовсе занятіе иконописью.

„Да и о томъ, говоритъ далѣе Стоглавъ, святителемъ великое попеченіе и береженіе имѣти, комуждо во своей области, чтобы городовые иконники и ихъ ученики писали съ древнихъ образцовъ; а отъ самомышленія бы, добавляетъ онъ, своими догадками Божества не описывали, Христосъ бо Богъ нашъ описанъ плотію, а Божествомъ неописанъ, яко же рѣче святый Иванъ Дамаскинъ: неописуйте Божества, не лжите слѣпіи, просто бо невидимо и незрительно есть."

Такимъ образомъ, въ сущности, Стоглавъ разсмотрѣлъ недостатки, происшедшіе не отъ внѣшнихъ иноземныхъ вліяній, но отъ причинъ внутреннихъ. Онъ предложилъ и нѣкоторыя мѣры къ устраненію зла, но врядъ ли мѣры эти могли достичь желанной цѣли, и только одно явленіе въ исторіи XVI-го вѣка указываетъ, повидимому, на то, что старанія Стоглава прошли не вполнѣ

безслѣдно—это составленіе русскаго иконописнаго Подлинника, или руководства для иконописцевъ.

Русскій иконописецъ первыхъ временъ, работая совмѣстно и подъ надзоромъ греческаго мастера, естественно слѣдовалъ тѣмъ правиламъ, которыя получалъ отъ своего руководителя. Эти пра-

Рис. 198. Сійскій иконописный подлинникъ.
Царь Алексѣй Михайловичъ и патріархъ Никонъ бесѣдуютъ между собою.

вила и художественные пріемы, въ свою очередь, усвоялись его ближайшими учениками и переходили, путемъ устнаго преданія и при посредствѣ самыхъ иконописныхъ образцовъ, изъ одной мѣстности въ другую и отъ одного поколѣнія къ другому. Такимъ образомъ выработался иконописный стиль и иконописные типы, упрочить сохранность которыхъ и была цѣль подлинника.

До XVI-го вѣка такихъ подлинниковъ у насъ, повидимому, не было, что можно заключить по отсутствію малѣйшаго намека на нихъ въ Стоглавѣ, хотя къ этому былъ прямой поводъ; кромѣ того, до сихъ поръ не найдено ни одного списка старше XVI-го вѣка. Не смотря на это, наши подлинники возводятъ свое происхожденіе въ глубокую древность, ко временамъ Юстиніана.

„Сію книгу, Менологіумъ, или мартирологіумъ, то-есть, перечень святыхъ въ лѣто Господне, говорится во введеніи къ нѣкоторымъ изъ нихъ, восточный кесарь Василій Македонянинъ повелѣлъ письменными изображеніями описать, и потомъ пространно тотъ Менологіумъ изображенъ древне-греческими мудрыми и трудолюбивѣйшими живописцами. Но еще во дни Юстиніана, царя великаго, когда онъ создалъ Великую Церковь (Святую Софію), въ ней были устроены триста шестьдесятъ престоловъ, какъ говорятъ, на каждый день во имя святого храмъ, а въ немъ образъ, еще же части и мощи святыхъ. Но послѣ, за многовременное разрушеніе прекрасныхъ и драгихъ тамо вещей, многое изъ всего этого въ забвеніе пришло. А что́ осталось, есть и доселѣ въ святой горѣ Аѳонской и въ иныхъ святыхъ мѣстахъ писаны чудныя иконы святыхъ мѣсячныя. И отъ тѣхъ переводовъ еще во дни великихъ и благовѣрныхъ князей русскихъ переписывались древними греческими и русскими живописцами прежде въ Кіевѣ, потомъ въ Новгородѣ, и донынѣ такіе образа во святыхъ церквахъ писаны обрѣтаются. Съ тѣхъ же мѣсячныхъ иконъ и этотъ подлинникъ древними живописцами списанъ словесно на хартіяхъ, что́ и доселѣ между живописцами въ Россіи обносится“.

Конечно, это было не болѣе какъ притязаніе, такъ какъ позднѣйшая русская иконопись почерпала свои сюжеты изъ источниковъ, гораздо менѣе цѣнныхъ, чѣмъ мозаика Юстиніанова храма; но это служитъ несомнѣннымъ отголоскомъ древняго преданія о исконной зависимости русскаго церковнаго искусства отъ Византіи, о поддержаніи которой заботился и Стоглавъ, опредѣляя: „не описывать Божества отъ самосмышленія и своими догадками; но чтобъ гораздые иконники и ихъ ученики писали образъ Господа нашего Іисуса Христа, Пречистой Его Матери и святыхъ съ превеликимъ тщаніемъ, по образу, и по подобію, и по существу, съ древнихъ образцовъ, какъ греческіе живописцы

писали, и какъ писалъ Андрей Рублевъ и прочіе пресловутые живописцы.“

Правда, Стоглавъ не предписывалъ прямо составленіе иконописнаго подлинника, но, во всякомъ случаѣ, формально установилъ тотъ самый принципъ, который проходитъ и въ подлинникахъ. Вотъ почему главное, приведенное нами сейчасъ опредѣленіе его, въ буквальномъ извлеченіи, нерѣдко помѣщалось въ началѣ, или въ концѣ подлинниковъ.

Въ этихъ словахъ Стоглаваго собора, выражающихъ самую суть подлинника, намѣчается даже и составъ его. Обнимая собою тѣ же отдѣлы, какъ и греческій, русскій подлинникъ отличается отъ него своимъ планомъ, предпочитая систематическому порядку порядокъ изображеній по днямъ года, вслѣдствіе чего въ него вошли только тѣ праздники и святые, которые записаны въ мѣсяцесловахъ, а не полный кругъ библейскихъ и церковно-историческихъ сюжетовъ. Такъ какъ содержаніе нашего подлинника изложено по церковному календарю, который перешелъ къ намъ изъ Византіи, то и главнѣйшая часть изображеній подлинника относится къ праздникамъ и святымъ греческаго церковнаго года и повторяетъ типичныя черты византійскаго иконописнаго стиля. Съ теченіемъ времени сюда стали входить, конечно, и отечественные святые и праздники русскаго происхожденія. Въ этомъ отношеніи развитіе нашего подлинника шло объ руку съ развитіемъ богослужебныхъ книгъ.

Болѣе полный и обстоятельный перечень русскихъ святыхъ явился лишь незадолго передъ Стоглавымъ соборомъ, благодаря столь извѣстному дѣятелю той эпохи, московскому митрополиту Макарію. По его мысли былъ собранъ, въ 1547-мъ году, въ Москвѣ, соборъ, на которомъ канонизировано было болѣе двадцати русскихъ святыхъ, а на соборѣ, созванномъ черезъ два года послѣ этого, еще семнадцать святыхъ. Вмѣстѣ съ этимъ явилась потребность въ иконахъ ихъ и, слѣдовательно, новое обогащеніе нашего подлинника.

Согласно традиціямъ нашей иконописи, новыя иконы должны были представлять собою точные портреты изображаемыхъ на нихъ лицъ, по крайней мѣрѣ, по тогдашнимъ понятіямъ о портретѣ. Въ этомъ смыслѣ, опыты портретной живописи существовали у насъ издавна. Еще въ Печерскомъ Патерикѣ разсказывается, какъ пришли изъ Влахернъ иконописцы для росписи Великой Пе-

черской церкви, говоря, что они получили этотъ заказъ отъ двухъ старцевъ, причемъ описали ихъ наружность. Тогда игуменъ вынесъ имъ икону преподобныхъ Антонія и Θеодосія. „Видѣвши же греци образъ ихъ, говорится въ Патерикѣ, поклонишася, глаголюще, яко сіи суть воистину". Очевидно, здѣсь дѣло идетъ о портретномъ изображеніи святыхъ, сохранившемся въ основанной ими обители и, въ большей или меньшей степени, соотвѣтствовавшемъ ихъ дѣйствительной наружности, такъ какъ иначе иконники не могли бы ихъ узнать.

Рис. 199. Сійскій иконописный подлинникъ. Благовѣщеніе. Знаменилъ Ермолай Вологжанинъ.

Изъ нѣкоторыхъ житій святыхъ мы знаемъ, что дѣйствительно въ монастыряхъ нашихъ были иконописцы, которые еще при жизни, или тотчасъ по смерти настоятеля, или иного инока, извѣстнаго своею жизнію, писали съ него портретъ, который потомъ сохранялся въ обители и служилъ основаніемъ для его иконнаго изображенія.

Если же такого портрета не сохранялось, то тогда пользовались другими способами для возстановленія его. Въ этомъ отношеніи чрезвычайно любопытныя подробности мы находимъ въ нѣкоторыхъ житіяхъ святыхъ, о чемъ мы уже имѣли случай говорить.

Отголоскомъ такихъ первоначальныхъ портретныхъ изображеній русскихъ святыхъ остались описанія ихъ внѣшняго вида въ нашихъ толковыхъ иконописныхъ подлинникахъ, то-есть, въ сборникахъ, сообщающихъ одни только толкованія священныхъ изображеній, названныхъ такъ въ отличіе отъ лицевыхъ подлинниковъ, содержащихъ самыя изображенія.

По времени своего появленія, Лицевой подлинникъ, безъ сомнѣнія, предшествовалъ Толковому. Толкованія въ началѣ просто приписывались вверху или внизу самаго изображенія въ Лицевомъ подлинникѣ и были очень краткія, касаясь не самыхъ очерковъ, а только красокъ, а иногда просто содержали названіе сюжета. Затѣмъ, со временемъ, эти толкованія все болѣе и болѣе увеличивались и иногда совсѣмъ отдѣлялись отъ лицевыхъ изображеній; въ нихъ начала развиваться чисто литературная сторона, чему не мало способствовала значительная образованность нашихъ иконописцевъ, среди которыхъ были такіе люди, какъ, напримѣръ, Авраамій Смоленскій, не только писавшій иконы, но и объяснявшій свои иконописныя изображенія при помощи Священнаго Писанія и ученія Отцовъ Церкви. Такъ что наши иконописные подлинники, по выраженію Ѳ. И. Буслаева, являются „самымъ достойнымъ литературнымъ плодомъ начитанности иконописцевъ“ и ими, „по всей справедливости, можетъ гордиться русская старина. Иконники, замѣчаетъ онъ, до того были образованы по своему времени, что, кромѣ Священнаго Писанія и книгъ содержанія духовнаго, посвящали себя даже собственно наукамъ. Внося въ свои иконописныя руководства какъ восточныя основанія нашего христіанскаго просвѣщенія, такъ и западныя понятія и преданія, вошедшія къ намъ въ XVII-омъ вѣкѣ, эти замѣчатель-

ные люди не забывали и народной поэзіи. Нѣтъ сомнѣнія, заключаетъ онъ, что со временемъ въ нашихъ рукописныхъ сокровищахъ найдется много произведеній, свидѣтельствующихъ о связи русской народной поэзіи съ художественными интересами древнерусскаго искусства и особенно живописи".

Если, какъ мы видѣли, наша иконопись не избѣжала западнаго вліянія, то, конечно, какъ сейчасъ указано, не могли избѣжать его и подлинники. И дѣйствительно, оно чувствуется не только въ литературной ихъ части, но и въ художественной, гдѣ ясно видна связь ихъ съ старопечатными книгами и гравюрами.

XLI.

Переходя теперь къ миніатюрамъ, украшающимъ наши рукописи, разсматриваемой нами эпохи, укажемъ на четыре главнѣйшія изъ нихъ, которыя притомъ всѣ относятся къ XVI-ому вѣку.

Одна изъ этихъ рукописей, „Царственная книга", содержитъ въ себѣ повѣствованіе о концѣ царствованія Василія Ивановича и о первой половинѣ царствованія Іоанна Грознаго, то-есть, отъ 1533 до 1553 года. Хотя въ ней есть доля реальности, но въ общемъ, и по композиціи сценъ и даже по стилизаціи костюмовъ и другихъ аксессуаровъ, она очень сильно подчиняется иконописнымъ пріемамъ.

Тотъ же характеръ носятъ и миніатюры „Житія Николая Чудотворца" и большой Сборникъ Историческаго Музея. Обѣ онѣ, повидимому, произведенія мастеровъ той же самой школы. Ѳ. И. Буслаевъ, изслѣдовавшій Царственную книгу, принималъ ее за работу новгородскихъ мастеровъ, но мы думаемъ, что вѣрнѣе признать всѣ три рукописи, вышедшими изъ рукъ миніатюристовъ, работавшихъ въ Москвѣ для царя Ивана Васильевича Грознаго. Здѣсь почти нѣтъ даже и противорѣчія, такъ какъ послѣдніе мастера находились еще подъ сильнымъ вліяніемъ Новгорода, связи съ которымъ въ то время сохраняла и литература, и иконопись московская. Между тѣмъ нѣкоторыя детали, особенно въ архитектурныхъ рисункахъ, ясно показываютъ, какъ это доказалъ въ своемъ прекрасномъ изслѣдованіи второй рукописи Н. В. Султановъ, что такіе рисунки могли выйти только изъ рукъ москвича.

Еще болѣе интереса для насъ представляютъ миніатюры „Житія Преподобнаго Сергія Радонежскаго“. Отличаясь несравненно большей реальностью, чѣмъ первыя три рукописи, онѣ знакомятъ насъ со всѣмъ древнимъ бытомъ нашихъ предковъ.

Рис. 200. Царственная книга.

Здѣсь мы видимъ, какъ нашъ знаменитый иконописецъ, Андрей Рублевъ, пишетъ иконы, сидя на подмосткахъ; тутъ же строятъ каменные храмы, рубятъ деревянныя избы, пекутъ хлѣбы, тутъ же боярыни отправляются въ крытыхъ колымагахъ, въ сопровожденіи верховыхъ,—слово [illegible] I-го вѣка проходитъ передъ нами

во всѣхъ ея интересныхъ подробностяхъ. Такой цѣнной рукописи, по своей реальности, мы не встрѣчаемъ во всей нашей богатой рукописной литературѣ, кромѣ только упоминавшагося нами раньше „Ска-

Рис. 201. Царственная книга.

занія о убіеніи благовѣрныхъ князей Бориса и Глѣба“. Поэтому мы, не безъ основанія, можемъ объяснять себѣ такую реальность тѣмъ, что, какъ тамъ, такъ и здѣсь, иллюстраціи относятся къ житію русскихъ святыхъ. Это именно обстоятельство,

повидимому, и побудило художниковъ, оставивъ древніе византійскіе шаблоны, обратиться къ національной обстановкѣ, нравамъ и обычаямъ, чтобы здѣсь найти соотвѣтственный самому ха-

Рис. 202. Царственная книга.

рактеру житій колоритъ. Конечно, тутъ еще болѣе важную роль игралъ самый талантъ художниковъ, потому что и „Царственная книга“ могла бы удовлетворять тѣмъ же условіямъ.

Понятно, говоря о реальности изображеній, мы беремъ это понятіе условно, не въ ыслѣ слова, а примѣнительно

къ тому времени. Она нисколько не мѣшала художнику соединить, напримѣръ, на одномъ рисункѣ нѣсколько моментовъ одной и той же сцены, и мы часто видимъ одно и то же лицо въ нѣсколькихъ различныхъ положеніяхъ. Этого требовали понятія того времени,

Рис. 203. Сборникъ Историческаго музея.

и мы не можемъ въ данномъ случаѣ смотрѣть съ современной точки зрѣнія. Эту мысль прекрасно развилъ въ своемъ изслѣдованіи Ѳ. И. Буслаевъ. „Согласно содержанію житій, говоритъ онъ, въ которыхъ на каждомъ шагу чередуется земное съ небеснымъ, видимое съ невидимымъ, и дѣйствительность внезапно разрѣшается чудомъ,—самая живопись историческая, объясняющая житія, изображаетъ двоякое поприще человѣческой жизни — вещественное, житейское, обыкновенное,—и духовное, вѣрою постигае-

мое, стоящее внѣ порядка вещей. Поэтому миніатюра часто состоитъ изъ двухъ частей — дольней и горней. Внизу дѣйствуетъ благочестивый подвижникъ, окруженный обстоятельствами быта дѣйствительнаго: строитъ хижину, несетъ въ водоносѣ воду, печетъ

Рис. 204. Сборникъ Историческаго музея.

просфоры, молится. А надъ нимъ, въ отверстыхъ небесахъ, является Самъ Господь, возсѣдающій на престолѣ, окруженный апостолами, пророками и всѣми небесными силами. Иногда, по требованію текста, историческая живопись вдругъ переходитъ въ иконописную, напримѣръ, символически представляя идею Троицы въ цѣломъ рядѣ изображеній изъ Ветхаго и Новаго Завѣта и т. п.

къ тому времени. Она нисколько не мѣшала художнику соединить, напримѣръ, на одномъ рисункѣ нѣсколько моментовъ одной и той же сцены, и мы часто видимъ одно и то же лицо въ нѣсколькихъ различныхъ положеніяхъ. Этого требовали понятія того времени,

Рис. 203. Сборникъ Историческаго музея.

и мы не можемъ въ данномъ случаѣ смотрѣть съ современной точки зрѣнія. Эту мысль прекрасно развилъ въ своемъ изслѣдованіи Ѳ. И. Буслаевъ. „Согласно содержанію житій, говоритъ онъ, въ которыхъ на каждомъ шагу чередуется земное съ небеснымъ, видимое съ невидимымъ, и дѣйствительность внезапно разрѣшается чудомъ,—самая живопись историческая, объясняющая житія, изображаетъ двоякое поприще человѣческой жизни — вещественное, житейское, обыкновенное,—и духовное, вѣрою постигае-

мое, стоящее внѣ порядка вещей. Поэтому миніатюра часто состоитъ изъ двухъ частей — дольней и горней. Внизу дѣйствуетъ благочестивый подвижникъ, окруженный обстоятельствами быта дѣйствительнаго: строитъ хижину, несетъ въ водоносѣ воду, печетъ

Рис. 204. Сборникъ Историческаго музея.

просфоры, молится. А надъ нимъ, въ отверстыхъ небесахъ, является Самъ Господь, возсѣдающій на престолѣ, окруженный апостолами, пророками и всѣми небесными силами. Иногда, по требованію текста, историческая живопись вдругъ переходитъ въ иконописную, напримѣръ, символически представляя идею Троицы въ цѣломъ рядѣ изображеній изъ Ветхаго и Новаго Завѣта и т. п.

Символъ и чудо, постоянные двигатели событій въ житіи, являются въ миніатюрахъ необходимымъ, существеннымъ дополненіемъ исторіи. При такомъ характерѣ живописнаго стиля, не только не возбраняется, но даже необходимо отсутствіе единства времени и, особенно, мѣста. Какъ въ средне-вѣковой мистеріи зрители въ одно и то же время, присутствуютъ при событіяхъ, совершающихся и на

Рис. 205. Сборникъ Историческаго музея.

небесахъ, и на землѣ, и въ преисподней, а если только на землѣ, то часто въ различныхъ странахъ, или внутри и внѣ зданія, точно такъ и русская миніатюра XVI-го вѣка не стѣсняется никакими границами, подчиненными законамъ дѣйствительности". Она, говоритъ онъ далѣе, „соединяя внутренность кельи съ наружностью, и умножая изображеніе не только самого угодника, но и его кельи, представляетъ зрителю цѣлый рядъ моментовъ одного и того же дѣла. Направо, въ келейкѣ, преподобный сѣетъ муку, налѣво, въ другой такой же, онъ же, но въ двухъ фигурахъ, мѣситъ тѣсто и сажаетъ просфоры въ печь; а между этими двумя маленькими келейками, средина миніатюры занята кельею большаго размѣра: въ ней двѣ фигуры преподобнаго, стоящія одна къ другой спиною:

одна толчетъ пшеницу, другая мелетъ муку. Всѣ три кельи покрыты крышами съ двумя пологими скатами. Надъ серединой возвышается внутренность храма, очертанная сводомъ. Въ храмѣ стоятъ монахи и молятся; въ алтарѣ, передъ престоломъ, тотъ же преподобный совершаетъ службу, держа въ рукахъ книгу. Надъ внутренностью храма виднѣются верхи его наружной стѣны, завершающейся шестью полукружіями, надъ которыми поднимаются три купола съ крестами. По сторонамъ храма возвышаются зданія надъ боковыми келейками".

XLII.

Бросая теперь общій взглядъ на разсмотрѣнное нами состояніе иконописнаго искусства, мы замѣчаемъ, что чѣмъ дальше, тѣмъ все больше и больше въ него проникало западное вліяніе. Тутъ оказывали дѣйствіе и пріѣзжіе иностранцы, и распространявшіеся уже въ то время гравированные листы, и особенно наплывъ, съ присоединеніемъ Малороссіи, южно-русскаго населенія. Благодаря изслѣдованіямъ М. П. Истомина, мы теперь знаемъ, что южно-русскіе художники имѣли уже въ видѣ руководствъ, по которымъ они обучались, всевозможные альбомы западныхъ гравюръ. Расходясь по всей Московской землѣ, они, конечно, распространяли и въ мѣстахъ своего новаго жительства вкусъ къ подобнымъ произведеніямъ, тѣмъ болѣе, что находили тамъ и безъ того хорошо подготовленную для этого почву.

Мы видѣли еще изъ Розыска дьяка Висковатаго, что уже въ то время было сильно западное вліяніе на нашу иконопись. Хотя Стоглавъ далъ иконописцу нѣкоторыя инструкціи, но самыя эти инструкціи, уступая духу времени, получили вполнѣ своеобразныя толкованія, которыя нисколько не стѣсняли талантливаго иконописца. Все такъ же „онъ былъ твердъ въ благочестивыхъ началахъ своего искусства, замѣчаетъ Ѳ. И. Буслаевъ, и укрѣплялся въ нихъ постоянно, читая возвышенныя правила Стоглава о томъ, чтобы живописецъ свято хранилъ чистоту душевную и тѣлесную и описывалъ божество по образу и подобію, а не самопроизвольно, своими догадками. Онъ зналъ наизусть цѣлыя главы Священнаго Писанія, зналъ Прологъ и Минеи и Іосифовскіе святцы, и потому умѣлъ дать себѣ ясное по-

нятіе о житіи всякаго святого, котораго живописалъ, о всякомъ празднествѣ, или священномъ событіи, которое задумывалъ писать на иконѣ. Но если онъ, хотя бы неясно, безсознательно, чувствовалъ въ себѣ художественное призваніе, на которое, впрочемъ, намекалъ уже ему и руководившій его Стоглавъ, то онъ, въ своемъ искусствѣ, сквозь условную технику и столько же условныя теологическія предписанія подлинниковъ, непремѣнно долженъ былъ прозрѣть нѣчто болѣе неуловимое, не подходящее подъ строгую мѣрку готовыхъ постановленій, выступающее изъ стѣснительныхъ границъ, опредѣляемыхъ Прологами и Минеями, однимъ словомъ, прозрѣть ту божественную красоту, стремленіе къ которой сливалось въ душѣ благочестиваго художника съ самою теплою молитвою“.

Получивъ этотъ толчекъ въ эстетическомъ развитіи, руководители нашего иконописнаго дѣла взглянули на всѣхъ тѣхъ мастеровъ, которые не могли идти далѣе рабскаго подражанія старымъ образцамъ, какъ на тѣхъ невѣждъ, которымъ Стоглавъ воспрещаетъ брать и кисти въ руки.

„Знакомому съ характеромъ западнаго искусства XVII-го вѣка, очень удачно замѣчаетъ тотъ же Ѳ. И. Буслаевъ, покажется страннымъ, какъ могло оно имѣть благотворное вліяніе на нашу религіозную живопись, когда само оно тогда уже выродилось, утратило чистоту древняго благочестія, склонилось къ матеріализму и искало мнимой идеальности въ безсильномъ воспроизведеніи классическихъ, языческихъ типовъ. Сверхъ того, къ намъ не могли доходить лучшіе образцы и этого искусства, хотя бы уже падшаго, въ отношеніи религіозномъ. Поклонники Запада могли пробавляться только кое-чѣмъ, случайно завезеннымъ къ намъ съ Запада, а большею частію гравюрами на отдѣльныхъ листахъ, или въ старопечатныхъ книгахъ. Но мнѣ кажется, справедливо заключаетъ онъ далѣе, что такіе-то ограниченныя, случайныя сношенія нашихъ художниковъ XVII-го вѣка съ искусствомъ западнымъ именно и послужили только къ ихъ пользѣ, не причинивъ того вреда, который, безъ сомнѣнія, оказался бы въ ихъ религіозныхъ произведеніяхъ недостаткомъ искренняго христіанскаго одушевленія. Въ гравюрахъ, которыя въ XVI и XVII вѣкахъ отличались необыкновеннымъ изяществомъ, переходили къ намъ не только современныя произведенія, но и древнѣйшія. Не говорю уже яснаго, вовсе никакого понятія не могъ русскій мастеръ имѣть о различныхъ сти-

ляхъ въ исторіи западнаго искусства, не могъ отличить произведеній школы нѣмецкой отъ фламандской или итальянской, школъ древнихъ отъ новыхъ; но во всемъ, что́ ни доносилось къ нему съ Запада, чувствовалось ему новое, освѣжительное благоуханіе красоты; глазъ привыкалъ къ изящнымъ очертаніямъ, къ благородной постановкѣ фигуръ, къ артистической драпировкѣ. Художникъ свыкался съ натурою, руководительницею всякаго искусства. Живость колорита иностранныхъ картинъ на доскахъ или полотнѣ поражала его тѣмъ невѣдомымъ на Руси обояніемъ, какое способно производить на душу только истинное художество, воспроизводящее природу“.

Насколько въ древне-русскомъ художникѣ пробудилась въ то время потребность красоты, естественности и природы, всего лучше показываетъ извѣстное посланіе изографа Іосифа къ Симону Ушакову.

Какъ, не безъ основанія, указывалъ, еще Г. Д. Филимоновъ, посланіе это, безъ сомнѣнія, было написано подъ сильнымъ вліяніемъ самого Ушакова; во всякомъ случаѣ, оно представляетъ собою теорію, воплощенную во всѣхъ художественныхъ произведеніяхъ нашего великаго иконописца и всею его многоплодною дѣятельностью. Поводомъ къ этому посланію послужила одна изъ бесѣдъ объ искусствѣ, которыя часто велись въ домѣ Симона Ушакова, бывшемъ настоящимъ художественнымъ центромъ того времени. Въ эту бесѣду вмѣшался бывшій тутъ случайно какой-то мало-развитой сербскій архидіаконъ Іоаннъ Плешковичъ, высказавшій самыя отсталые взгляды на искусство. Тогда противъ него рѣшилъ выступить съ письменнымъ трактатомъ присутствовавшій тутъ же пріятель и сотрудникъ знаменитаго хозяина, Іосифъ Владиміровъ.

„Твердый въ своихъ православныхъ убѣжденіяхъ, говоритъ въ своей характеристикѣ Г. Д. Филимоновъ, исполненный самаго искренняго благочестія, авторъ посланія, русскій иконописецъ и критикъ искусства, не могъ глубоко не возмущаться невѣжественными и противухудожественными предразсудками, накопившимися въ церковномъ и народномъ искусствѣ. И вотъ онъ съ одинаковою силою возстаетъ какъ противъ грубыхъ ремесленниковъ, развращающихъ убѣжденія и вкусъ простого народа своими дешевыми, плохими произведеніями, выдаваемыми за исключительно православныя, такъ и противъ отсталыхъ лжеучителей, въ родѣ Іоанна

Плѣшковича съ братіею, клеймившихъ грѣхомъ и соблазномъ всякаго рода проявленіе природы и красоты въ иконописи. Твердыя основанія этого замѣчательнаго и, по времени, перваго въ Россіи эстетическаго трактата, вполнѣ примѣнимыя въ тѣхъ же вопросахъ и теперь, для періода появленія своего, должны были казаться крайне прогрессивными, выдающимися и необъяснимыми ничѣмъ инымъ, кромѣ того сильнаго и непосредственнаго вліянія Запада, которому подвергался русскій иконописецъ въ царской мастерской полатѣ XVII вѣка".

Заступаясь за произведенія западныя, Іосифъ спрашиваетъ своего противника: „Неужели ты скажешь, что только однимъ Русскимъ дано писать иконы, и только одному русскому иконописанію слѣдуетъ поклоняться, а отъ прочихъ земель иконъ не принимать и не почитать? Только ты такъ мудрствуешь, возражаетъ онъ, а если хочешь разумѣть, то знай, что въ иностранныхъ земляхъ такой стяжательный нравъ къ любомудрію, наипаче же къ сему премудрому живописанію прилежитъ, что не только Христовъ или Богородиченъ образъ на стѣнахъ и на дскахъ живописно пишутъ и на листахъ печатать искусны, но и земныхъ царей своихъ персоны въ забвеніе не полагаютъ". Нашего просвѣщеннаго иконописца особенно поражало въ произведеніяхъ западныхъ художниковъ, что они библейскія и историческія сцены и лица „будто живыя изображаютъ". Съ безпристрастіемъ настоящаго художника онъ отдаетъ имъ должную дань уваженія и высказываетъ, что нужно смотрѣть не на то, кому принадлежитъ художественное произведеніе, а дѣйствительно ли оно прекрасно. „Когда у иноземцевъ, говоритъ онъ, мы видимъ Христовъ или Богородиченъ образъ выдрукованъ (т.-е. напечатанъ), или премудрымъ живописаніемъ изображенъ, тогда очи наши многой любви и радости исполняются. Мы не уподобляемся своимъ невѣріемъ жидамъ, не разжигаемся завистью и не укоряемъ иностранцевъ, видя у нихъ хорошо написанныя иконы. Такія благодатныя вещи паче всѣхъ земныхъ вещей предпочитаемъ и отъ рукъ иноземныхъ любочестно выкупаемъ, иныя же за великій даръ испрашиваемъ и пріемлемъ Христово изображеніе на листахъ или дскахъ, любезно цѣлуючи, и по закону къ іерею таковыя иконы (для освященія) приносимъ".

Далѣе изографъ Іосифъ опирается даже на авторитетъ патріарха Никона: „Великій государь, Никонъ, святѣйшій патріархъ, говоритъ онъ, добрую ревность имѣетъ о премудромъ живописаніи

святыхъ иконъ, и таковымъ благолѣпіемъ наипаче тщится святыя церкви украшать, и художество живописанія не проклинаетъ, а грубыхъ и неистовыхъ иконописцевъ, не только латинскихъ, но и русскихъ плохихъ не похваляетъ, и на большое уничиженье церкви святой плохописныхъ иконъ не пріемлетъ, а истоваго живописанья не отлагаетъ, неистово же пишущимъ возбраняетъ".

Но противъ чего нашъ изографъ особенно возстаетъ—это противъ укоренившагося, главнымъ образомъ, по недостатку техническихъ средствъ, обычая древне-русскихъ иконописцевъ представлять свѣжія и молодыя лица съ тѣмъ же оттѣнкомъ сухости и старости, съ какимъ они изображали лики престарѣлыхъ подвижниковъ.

Нужно, впрочемъ, замѣтить, что если здѣсь и сдѣлана ссылка на патріарха Никона, и не безъ основанія, то, все-же, ее нужно принимать съ нѣкоторымъ ограниченіемъ. Одобряя такія умѣренныя нововведенія, какія вносилъ въ нашу иконопись Симонъ Ушаковъ и другіе иконописцы его школы, Никонъ, какъ горячій поборникъ древнихъ греческихъ обрядовъ и, въ частности, византійскихъ иконописныхъ преданій, вмѣстѣ съ тѣмъ, со свойственною ему горячностью боролся съ чрезмѣрнымъ увлеченіемъ западнымъ искусствомъ. Всюду, даже изъ домовъ людей знатныхъ, онъ отбиралъ иконы такого письма, заставлялъ выкалывать имъ глаза и въ такомъ видѣ носить по городу, объявляя при этомъ царскій указъ, грозившій строжайшимъ наказаніемъ тѣмъ, кто осмѣлится вновь писать подобныя иконы. А въ 1654-мъ году, онъ рѣшился даже всенародно, въ присутствіи царя и антіохійскаго патріарха Макарія, въ Недѣлю Православія, предать анаѳемѣ всѣхъ, кто будетъ писать или держать у себя въ домѣ франкскія иконы.

Это послѣднее событіе такъ интересно описано путешествовавшимъ вмѣстѣ съ патріархомъ Макаріемъ, сыномъ его, архидіакономъ Павломъ Алепскимъ, и содержитъ такія важныя для насъ подробности, что мы находимъ нужнымъ привести его здѣсь. „Во время проповѣди, Никонъ велѣлъ принести иконы, старыя и новыя, кои нѣкоторые изъ московскихъ иконописцевъ стали писать по образцамъ картинъ франкскихъ и польскихъ. Такъ какъ этотъ патріархъ, замѣчаетъ Павелъ, отличается чрезмѣрною крутостью нрава и приверженностью къ греческимъ обрядамъ, то онъ послалъ своихъ людей собрать и доставить къ нему всѣ подобныя

иконы, въ какомъ бы домѣ ни находили ихъ, даже изъ домовъ государственныхъ сановниковъ, что и было исполнено. Это случилось лѣтомъ, предъ появленіемъ моровой язвы. Никонъ выкололъ глаза у этихъ образовъ, послѣ чего стрѣльцы, исполнявшіе обязанность царскихъ глашатаевъ, носили ихъ по городу, крича: „кто отнынѣ будетъ писать иконы по этому образцу, того постигнетъ примѣрное наказаніе". Это происходило въ отсутствіе царя.

Такъ какъ всѣ московиты, замѣчаетъ по этому поводу Павелъ, отличаются большою привязанностью и любовью къ иконамъ, то они не смотрятъ ни на красоту изображенія, ни на искусство живописца, но всѣ иконы, красивыя и некрасивыя, для нихъ одинаковы: они всегда ихъ почитаютъ и покланяются имъ, даже если икона представляетъ набросокъ на бумагѣ или дѣтскій рисунокъ. У всѣхъ ратниковъ, безъ исключенія, непремѣнно имѣется на груди красивый образъ, въ видѣ тройного складня, съ которымъ онъ никогда не разстается и, гдѣ бы ни остановился, ставитъ его на видномъ мѣстѣ и поклоняется ему. Таковъ ихъ обычай, какъ мы это сами видѣли.

Видя, какъ патріархъ поступалъ съ иконами, продолжаетъ онъ, подумали, что онъ сильно грѣшитъ, пришли въ смущеніе и волненіе и сочли его противникомъ иконъ. Въ это время случилась моровая язва, и солнце померкло передъ закатомъ 2-го августа. Они подумали: „все случившееся съ нами есть гнѣвъ Божій на насъ за надругательство патріарха надъ иконами". Образовались скопища, враждебныя патріарху, которыя покушались убить его, ибо царя въ это время не было въ Москвѣ, и въ городѣ оставалось мало войска. Въ такомъ положеніи находилось дѣло, когда было получено патріархомъ повелѣніе отъ царя увезти царицу со своею семьей въ Троицкій монастырь, дабы она тамъ оставалась во избѣжаніе моровой язвы. Они уѣхали, и царица пробыла въ Троицкомъ монастырѣ до наступленія рождественскаго поста. Патріархъ же, разставшись съ нею, провелъ все это время въ горахъ и лѣсахъ, скрываясь отъ лютости моровой язвы, удаляясь отъ людей, проживая въ полаткѣ, подъ дождемъ и снѣгомъ, не имѣя себѣ иного утѣшенія, кромѣ огня. Такъ какъ у нихъ болѣе ста лѣтъ не было моровой язвы, то они сильно испугались. Большинство вельможъ также бѣжали изъ города, и, по Промыслу Божію, большая часть ихъ уцѣлѣла. Царь, пріѣхавъ изъ Смоленска въ Вязьму, послалъ повелѣніе патріарху при-

быть къ нему съ царицей. Они отправились и оставались тамъ, пока не прекратилась язва въ Москвѣ, какъ объ этомъ мы раньше упомянули.

Въ этотъ день (т.-е. въ недѣлю Православія) патріарху представился удобный случай для бесѣды въ присутствіи царя, и онъ много говорилъ о томъ, что такая живопись, какова на этихъ образахъ, недозволительна. При этомъ онъ сослался на свидѣтельство нашего (антіохійскаго) владыки патріарха и, въ доказательство незаконности новой живописи, указалъ на то, что она подобна изображеніямъ франковъ. Патріархи предали анаѳемѣ и отлучили отъ церкви и тѣхъ, кто станетъ изготовлять подобные образа, и тѣхъ, кто будетъ держать ихъ у себя. Никонъ бралъ эти образа правою рукою, одинъ за другимъ, показывалъ народу и бросалъ ихъ на желѣзныя плиты пола, такъ что они разбивались, и приказалъ ихъ сжечь. Царь стоялъ близь насъ съ открытою головой, съ видомъ кроткимъ, въ молчаніи, внимая проповѣди. Будучи человѣкомъ очень набожнымъ и богобоязненнымъ, онъ тихимъ голосомъ сталъ просить патріарха, говоря: „нѣтъ, отче, не сожигай ихъ, но пусть ихъ зароютъ въ землю". Такъ и было сдѣлано.

Никонъ, поднимая правою рукою икону, всякій разъ, при этомъ восклицалъ: „эта икона изъ дома вельможи такого-то", т.-е. царскихъ сановниковъ. Цѣлью его было пристыдить ихъ, такъ чтобы остальной народъ, видя это принялъ себѣ въ предостереженіе".

Преемникъ Никона, патріархъ Іоакимъ велѣ особымъ бирючамъ ходить по городскимъ площадямъ и объявлять всенародно, „чтобъ на бумажныхъ листахъ иконъ святыхъ не печатали, и нѣмецкихъ, еретическихъ не покупали, и въ рядахъ, и по крестцамъ не продавали; а если сему кто учинится преслушенъ и начнетъ, ради корысти своей, такими листами впредь торговать и развращенно неправо печатать, тому быть отъ великихъ государей въ жестокомъ наказаніи".

Тотъ же патріархъ, далеко не отличавшійся ни умомъ своего предшественника, ни даже образованіемъ, оставилъ послѣ себя составленный по его распоряженію, „Щитъ вѣры", служащій прекраснымъ образцомъ тогдашнихъ взглядовъ противниковъ новыхъ вѣяній, которыя все болѣе и болѣе развивались въ нашей иконописи.

Здѣсь, между прочимъ, говорится, что латинствующіе и

лютеранствующіе иконописцы „на хартіяхъ пишутъ и печатаютъ святыхъ дебелыми и утучненными лицами и убѣленными тѣлесы и съ нагими тѣла нѣкіими частями, имъ же лѣпотствуетъ быти покровеннымъ ради благообразія". Въ частности, указываетъ онъ на икону Богоматери, которую „пишутъ дебелоличну, откровенну главу имущу, простовласату, перси святыя и сосцы голы, яже никогда же кѣмъ-либо видѣна быша, но отъ самаго младенства Ея покровена бѣ всетѣлесно... Ношаше же не цвѣтную, или многоцѣнную яковую одежду, но всегда, во всемъ житіи своемъ, имаше одежду смиренную, смуглую, малоцѣнную. И самого Христа Бога младенческій образъ пишутъ вся удеса, даже и до студныхъ, нага безъ всякаго благоговѣнія. Подобно на лѣво пишутъ Предтечу у святыя Елизаветы въ нѣдрахъ, иніи въ объятіяхъ, предъ Христомъ младенчнымъ играюща, нага же всѣми удеси суща. И святыхъ апостолъ, вмѣсто святыхъ книгъ, и пророковъ, вмѣсто пророческихъ о Христѣ образованій и гаданій держимыхъ, пишутъ съ умерщвляющими тыя орудія (т. е. съ орудіями ихъ страданій) и нагія голени имуща, ноги и руки долоктей обнажены, и иныя нелѣпоты, очесемъ благоговѣйныхъ приносящія стыдъ... Не безчестіе ли есть святыхъ, яко св. мироносицы Маріи Магдалины икону пишутъ яко блудницу, ваны поваплену"?

Высказавши и еще не мало подобныхъ сѣтованій, онъ приходитъ, наконецъ, къ тому заключенію, что „епископы, или ихъ намѣстницы вѣдѣти долженствуютъ и назирати, каковы въ церкви образы попущати... Того убо ради долженствуютъ иконописцы ко епископамъ носити тыя на благословеніе, и да благообразныя и по преданію древнему написанныя пріимутся, не таковыя же возбраняться".

Въ виду того, что иконопись наша можетъ считаться искусствомъ вполнѣ уже законченнымъ въ до-петровскій періодъ русской исторіи, мы позволимъ себѣ, въ данномъ случаѣ, опередить постепенный ходъ нашего повѣствованія и сказать теперь же нѣсколько словъ и о дальнѣйшей судьбѣ этой отрасли искусства.

Петръ Великій, „ради лучшаго благолѣпія и чести святыхъ иконъ", указомъ 1707-го года, учредилъ особое управленіе для иконописцевъ, съ митрополитомъ Стефаномъ Яворскимъ во главѣ. Органомъ этого управленія явилась въ Москвѣ „Полата изуграфствъ", подчиненная вѣдѣнію суперъ-интенданта.

Ему, какъ „искусному въ томъ художествѣ“, поручено было смотрѣть, чтобы живописцы и иконописцы святыя иконы писали „благолѣпно и удобоподобно по древнимъ свидѣтельствованнымъ подлинникамъ и образамъ“, чтобы отъ неискуснаго и плохого письма „иконамъ святымъ отъ иностранныхъ посмѣянія и зазрѣнія не было“. Этотъ контроль простирался на всю организацію иконописнаго дѣла и опредѣлялъ какъ правоспособность живописцевъ къ занятію своимъ дѣломъ, такъ и достоинство ихъ произведеній.

Въ 1722-омъ году, въ виду „многой неисправы въ иконномъ писаніи“, снова было предписано „иконное изображеніе исправлять по содержанію церковнаго обычая“, причемъ также было запрещено употребленіе въ церквахъ и даже дома рѣзныхъ и литыхъ иконъ, за исключеніемъ Распятій и малыхъ крестовъ и панагій, „искусною рѣзьбою учрежденныхъ“, „понежѣ, какъ объяснялось въ указѣ, въ греческихъ и въ другихъ православныхъ странахъ оныхъ рѣзныхъ и отливныхъ иконъ не бывало и нынѣ не обрѣтается, а въ Россіи сей обычай... вшелъ отъ иновѣрныхъ, а наипаче отъ Римлянъ и отъ послѣдующихъ имъ порубежныхъ намъ Поляковъ, которымъ, яко благочестивой нашей вѣрѣ не согласнымъ, послѣдовати не подобаетъ“.

Но эти приведенные нами указы не имѣли надлежащаго дѣйствія, и со временъ Петра иконопись наша стала терять подъ собою твердую почву народности. Хотя преобразованіе, сдѣланное великимъ императоромъ, касалось преимущественно не массы, а незначительнаго меньшинства, но меньшинство это было передовымъ, и народъ, разобщенный съ нимъ, не имѣлъ уже достаточно силъ для дальнѣйшаго развитія. Не имѣя ни достаточныхъ средствъ, чтобы хорошо оплачивать трудъ иконописца, ни достаточнаго эстетическаго развитія, чтобы предъявлять иконописцамъ болѣе строгія требованія, народъ удовлетворялся самыми плохими иконописными изображеніями, лишь бы только цѣна на нихъ была не высока. Это породило производство иконъ чисто ремесленное, которымъ стали заниматься цѣлыя села въ Суздальскомъ уѣздѣ, среди которыхъ особенную извѣстность, въ этомъ отношеніи, пріобрѣло село Халуй.

Только одно селеніе, сосѣднее съ этимъ самымъ Халуемъ, Палехъ, сохранило залогъ свѣжихъ силъ, не лишенныхъ еще возможности совершенствованія. Г. Д. Филимоновъ, изучившій дѣятельность Палешанъ на мѣстѣ, замѣчаетъ, что „Палехъ, по

справедливости, можно назвать главнымъ средоточіемъ, сердцемъ народной русской иконописи. Народное сознаніе, говоритъ онъ, даетъ ему въ средѣ своей значеніе какой-то академіи,—онъ пользуется уваженіемъ всѣхъ, кромѣ старообрядцевъ. Отсюда на всю Россію идутъ лучшіе мастера-иконники; ни одинъ замѣчательный церковный подрядъ не обойдется безъ участія Палешанъ. Въ дѣлѣ иконописи, со стороны ея значенія, какъ живого, близкаго къ художественному, начала, ни одна мѣстность въ Россіи не можетъ сравниться, въ настоящее время, съ Палехомъ, потому что иконопись здѣсь не одно средство, она и цѣль. Въ другихъ мѣстахъ коммерческіе разсчеты низводятъ ее до самой жалкой степени ремесла, или дѣлаютъ слѣпымъ орудіемъ поддѣлокъ древности. Ничего подобнаго мы не видали въ Палехѣ. Присутствіе свѣжихъ началъ въ производствѣ здѣсь ясно чувствуется въ убѣжденіяхъ этихъ селянъ. Съ уваженіемъ относятся они къ предмету своихъ занятій, цѣнятъ старину и ея преданія и, въ то же время, подражая древности, они готовы сдаться на уступки въ пользу натуры".

Въ то время, какъ Халуй занялся фабрикаціей дешевыхъ иконъ для простонародья, а Мстера поддѣлкою старины для старообрядцевъ, а въ послѣднее время и для коллекціонеровъ, Палехъ одинъ только работалъ съ любовью и, по мѣрѣ силъ, продолжалъ дѣло древнихъ иконописцевъ.

XLIII.

Переходя теперь къ орнаменту, мы замѣчаемъ, что древній чудовищный новгородскій стиль замѣнился здѣсь тремя стилями. Назовемъ ихъ, вслѣдъ за Буслаевымъ, болгаро-сербскимъ, или византійско-славянскимъ, фряжскимъ, или западнымъ и собственно-византійскимъ.

Стиль болгаро-сербскій, хотя и ведетъ свое происхожденіе изъ Византіи, но преимущественно усвоенъ заставками южнославянскихъ и русскихъ рукописей и старопечатныхъ книгъ. Онъ нѣсколько напоминаетъ собою древній чудовищный стиль своими плетеніями, но плетенія эти сдѣланы изъ ремней и вѣтокъ, а не изъ змѣиныхъ хвостовъ; а, по отсутствію звѣрей, чудовищъ и человѣческихъ фигуръ, ближе подходитъ къ раннимъ визан-

тійскимъ заставкамъ, бывшимъ до развитія чудовищнаго стиля, отъ которыхъ отличается, главнымъ образомъ, преобладаніемъ однообразныхъ, вплетающихся другъ въ друга кружковъ, иногда очень туго, узлами, въ одинъ рядъ, или въ нѣсколько рядовъ, сплетающихся между собою. Гораздо рѣже заставка образуется прямолинейными ремнями, переплетенными въ видѣ рѣшетки съ закругленіями на краяхъ.

Этотъ стиль господствовалъ у насъ въ теченіе XV-го вѣка. По замѣчанію Ѳ. И. Буслаева, „онъ столько же принадлежитъ Россіи, какъ и Южнымъ Славянамъ, распространившимъ его въ Угровлахію, Краковъ, Венецію. Это, утверждаетъ почтенный изслѣдователь, фактъ, засвидѣтельствованный письменностью и книгопечатаніемъ“.

Стиль фряжскій, хотя не вполнѣ еще освободился отъ нѣкоторыхъ пріемовъ византійскихъ, но уже рѣшительно отличается какъ отъ русскаго орнамента XIV-го и XV-го вѣковъ, такъ и отъ византійскаго, вновь получившаго у насъ господство въ XVI-омъ вѣкѣ.

Замѣчательный образецъ этого стиля мы имѣемъ въ Геннадіевой Библіи, написанной въ Новгородѣ, въ 1499-мъ году. Въ заставкѣ ея по золотому фону идутъ изъ одного корня четыре вѣтви зеленаго куста: двѣ крайнія раскидываются широко по обѣ стороны, а двѣ среднія образуютъ овалъ, въ которомъ изображенъ Моисей, сидящій за столомъ и пишущій книгу. При самомъ корнѣ изображено, повидимому, пламя, вѣроятно, намекающее на Неопалимую Купину.

„Фряжскій стиль этой заставки, имѣющей видъ какъ бы цѣльной картины, а не узора, замѣчаетъ тотъ же изслѣдователь, проявляется въ двухъ очевидныхъ признакахъ, отличающихъ его отъ стиля византійскаго. Во-первыхъ, вмѣсто геометрическихъ линій, коимъ постоянно подчиняются въ византійскихъ заставкахъ вѣтви, листва и цвѣты, здѣсь мы видимъ болѣе натуральное представленіе свободно раскидывающейся растительной природы, какое замѣчается въ украшеніяхъ отъ руки и въ ксилографическихъ орнаментахъ западныхъ инкунабулъ. Во-вторыхъ, усвоивъ себѣ перегородчатый стиль византійской эмали, рукописный орнаментъ византійскій, какъ онъ оказывается еще и въ русскихъ рукописяхъ XVI-го вѣка, отдѣляетъ одну краску отъ другой перегородками и тѣмъ лишаетъ колоритъ естественнаго перехода въ

его оттѣнкахъ и нарушаетъ природу изображаемаго растенія, проводя вдоль всего ствола рѣзкую линію перегородки, или разнимая естественный составъ цвѣтка такимъ же рѣзкимъ разобщеніемъ. Вмѣсто того, Геннадіевская заставка, безъ всякихъ перегородокъ, представляетъ намъ сочныя вѣтви, листву и цвѣты, раскрашенные съ переливами свѣто-тѣни, усиливаемой кое-гдѣ серебряными штрихами, что̀ придаетъ всему изображенію рельефность, которую не знала заставка византійская".

Кромѣ заставокъ рукописныхъ, вліяніе западнаго орнамента инкунабулъ сильно и непосредственно сказалось въ изданіяхъ Московской типографіи, начиная съ первопечатнаго Апостола 1564 г. Въ этомъ Апостолѣ ясно видны слѣды вліянія Гутенберговой Библіи, сказывающіеся въ изображеніи перевивающихся листьевъ и, особенно, въ стилизаціи винограднаго грозда въ гнѣздѣ изъ листвы съ завитками и окруженнаго притомъ изгибами вѣтки. Этотъ послѣдній мотивъ дѣлается потомъ вообще господствующимъ въ московскихъ старопечатныхъ изданіяхъ и отражается даже и въ рукописномъ орнаментѣ.

Стиль византійскій, начавшійся въ нашихъ рукописяхъ въ XVI-омъ вѣкѣ, господствовалъ въ теченіе всего XVII-го вѣка. „Самое важное, что̀ слѣдуетъ замѣтить о его возрожденіи въ эту позднюю эпоху, указываетъ Ѳ. И. Буслаевъ, именно то, что одновременно съ нимъ въ нашей письменности, показались древне-болгарскіе большіе юсы и нѣкоторыя другія особенности южно-славянскаго письма, указывающія на Аѳо̄нъ, какъ источникъ этого возрожденнаго у насъ, въ XVI-омъ вѣкѣ, византійскаго стиля". Впрочемъ, этотъ стиль все время идетъ у насъ рука объ руку съ фряжскимъ, такъ что иногда въ одной и той же рукописи рядомъ встрѣчаются заставки и того и другого стиля, или даже одна заставка представляетъ въ себѣ сліяніе обоихъ стилей вмѣстѣ.

XLIV.

Во второй половинѣ XVI-го вѣка, въ одно время съ книгопечатаніемъ, въ Россіи появилось и гравированіе на деревѣ, въ то время какъ въ Европѣ оно находилось уже на высокой степени развитія. У насъ это гравированіе явилось въ видѣ прикладного искусства и получило совсѣмъ другой ходъ развитія,

чѣмъ на Западѣ. Тамъ оно носило характеръ самостоятельный, начиная свои первые шаги или съ отдѣльныхъ гравированныхъ листовъ, или даже съ цѣлыхъ гравированныхъ книгъ; здѣсь же оно носило характеръ чисто служебный, доставляя лишь типографскія украшенія книгъ, и заимствовало отъ западнаго искусства лишь незначительную часть техническихъ пріемовъ. Часто гравюры рѣзались даже самими типографщиками и пересылались изъ одной типографіи въ другую, такъ что нерѣдко разныя изданія имѣли вполнѣ тождественныя гравированныя изображенія.

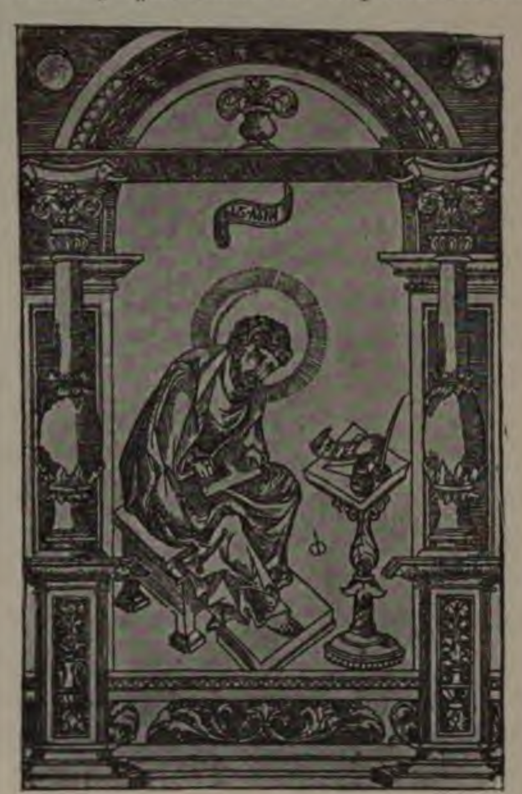


Рис. 206. Евангелистъ Лука. Изъ Московскаго Апостола 1564 г.

„Всѣ эти условія, замѣчаетъ нашъ извѣстный историкъ гравюры, Д. А. Ровинскій, повели къ тому, что юго-западныя школы, Кіевская и Львовская, совершенно слились въ одну школу: въ произведеніяхъ ихъ за XVII-ое столѣтіе трудно отыскать положительныхъ различій“.

Къ этой же Кіево-Львовской школѣ относитъ Д. А. Ровинскій и гравюры, находящіяся при изданіяхъ другихъ западныхъ типографій (Черниговской, Могилевской и др.), „по ихъ малочисленности и отсутствію въ нихъ рѣзкихъ отличительныхъ признаковъ отъ гравюръ Кіево-Львовскихъ“.

Граверы этой школы почти вполнѣ подчинились западному вліянію. Они не только подражали западнымъ образцамъ, но нерѣдко прямо копировали гравюры западныхъ мастеровъ.

Въ сравненіи съ ними, Московская школа развилась нѣсколько самостоятельнѣе. Конечно, и она не избѣжала европейскаго вліянія; напротивъ, уже въ первой же московской гравюрѣ, изображающей евангелиста Луку, въ Первопечатномъ Апостолѣ 1564 года (рис. 206), архитектурныя украшенія исполнены въ стилѣ

Возрожденія. Да оно и не мудрено, если вспомнить, что Апостолъ этотъ напечатанъ Иваномъ Ѳедоровымъ и Петромъ Тимоѳеевымъ Мстиславцемъ, подъ смотрѣніемъ копенгагенскаго уроженца Ганса. Но все же, въ большихъ гравюрахъ, съ изображеніями святыхъ и евангелистовъ, въ ней, во все продолженіе XVII-го вѣка, сохраняется такъ называемый византійско-русскій типъ, или пошибъ; мелкія же изданія прямо сдѣланы съ миніатюръ лицевыхъ рукописей XVII-го вѣка.

„Въ художественномъ отношеніи, какъ вполнѣ справедливо замѣчаетъ Д. А. Ровинскій, обѣ эти школы граверовъ, т.-е. Кіево-Львовская, заключающая въ себѣ граверовъ юго-западныхъ типографій, а равно и Московская, не произвели ни одного замѣчательнаго художника, ни одного дѣйствительно художественнаго произведенія. Въ XVIII-омъ вѣкѣ школы эти не только не представляютъ никакихъ улучшеній въ русскомъ гравированіи на деревѣ, но къ концу этого столѣтія совершенно низводятъ гравированіе на степень фабричнаго ремесла“.

Въ противоположность гравюрѣ на деревѣ, гравюра на мѣди съ самаго начала сдѣлалась достояніемъ художества. Началомъ ея можно считать мѣдныя и серебряныя доски съ гравированными на нихъ изображеніями, помѣщаемыя на окладахъ евангелій и иконъ, въ видѣ круглыхъ дробницъ и плащиковъ разнообразныхъ формъ. Дробницы эти нашивались также на подвѣсныя пелены, облаченія и воздухи. Кромѣ того, подобной же рѣзьбой украшались разныя церковныя вещи и столовая посуда. Всѣ они гравировались не съ цѣлью печатанія съ нихъ оттисковъ, потому что всѣ надписи гравированы на нихъ прямо, а не въ обратную сторону, но все же они исполнены безъ наводки чернью, такъ что со всѣхъ съ нихъ можно получить оттиски на граверномъ станкѣ. Такія произведенія извѣстны въ Россіи съ XIV-го вѣка, а именно, въ Троице-Сергіевой Лаврѣ находится подобное Евангеліе, 1343-го года, вкладъ Симеона Гордаго, съ изображеніемъ Распятія и евангелистовъ, гравированными на серебряныхъ дощечкахъ, и другое Евангеліе, 1393 года, вкладъ великаго князя Василія Дмитріевича, съ десятью гравированными дробницами, а въ Новгородскомъ Софійскомъ соборѣ хранится панагія съ изображеніемъ Троицы и Богородицы-Знаменія, 1436 года. Всѣ эти три памятника, по опредѣленію Д. А. Ровинскаго, иностранной работы. Первый же извѣстный подобный па-

мятникъ чисто-русской работы относится къ 1515-му году: это Крестъ съ плащиками, въ Патріаршей ризницѣ.

Первымъ памятникомъ гравированія на мѣди, въ точномъ смыслѣ этого слова, т.-е. доски, специально приготовленной для печатанія, является въ Россіи заглавный листъ къ книгѣ: „Ученіе и хитрость ратнаго строенія пѣхотныхъ людей“ (рис. 207), напечатанной

Рис. 207. Заглавный листъ книги: „Ученіе и хитрость ратнаго строенія“.

въ Москвѣ, въ 1647 году. Доска этого листа, была выгравирована въ Голландіи, по рисунку иконописца Григорія Благушина, причемъ несомнѣнно уже голландскимъ граверомъ была прибавлена къ нему маленькая виньетка, въ стилѣ Hollar'a.

Первыми же настоящими русскими граверами были знаменьщики, или рисовальщики Серебряной Полаты, составлявшей отдѣленіе Оружейной Полаты, гдѣ началъ свою службу и знаменитый Симонъ Ушаковъ. Его, по всей справедливости, слѣдуетъ поставить во главѣ нашихъ древнихъ офортистовъ. Отъ

него дошли до насъ два такихъ листа. Одинъ изображаетъ такъ называемое „Отечество“ (рис. 208), то есть, Бога-Отца и Бога-Сына, сидящихъ на херувимахъ, а надъ ними, въ видѣ голубя, Святого Духа. Другой представляетъ „Семь смертныхъ грѣховъ“ (рис. 209). На немъ изображенъ нагой грѣшникъ со скованными руками и ногами, на которомъ сидитъ верхомъ бѣсъ и погоняетъ его плетью. На глазахъ грѣшника повязка, а съ боковъ висятъ двѣ корзинки, въ которыхъ

Рис. 208. Симонъ Ушаковъ. Отечество. Офортъ.

видны: собака, змѣй, козелъ и павлинъ — въ одной, и медвѣдь, лягушка и левъ—въ другой, символически изображающіе семь смертныхъ грѣховъ. Справа виденъ вѣчный огонь, а вверху и слѣва выписки изъ апокалипсиса.

„Оба эти листа, замѣчаетъ о нихъ Д. А. Ровинскій, представляютъ капитальныя страницы въ нашей гравюрѣ XVII-го вѣка; Ушаковъ виденъ въ нихъ не только какъ иконописецъ, но и какъ хорошій рисовальщикъ. Въ семи смертныхъ грѣхахъ очень хорошо выполнены мелкія фигуры грѣховъ,—левъ, медвѣдь, собака и т. д. и сидящій на грѣшникѣ бѣсъ; нагое тѣло грѣшника, пол-

зущаго (въ ракурсѣ) на зрителя, нарисовано вѣрно; руки и ноги представляютъ, до нѣкоторой степени, академическую правильность. Впрочемъ, добавляетъ онъ, по всей вѣроятности, рисунокъ этой картинки заимствованъ съ иностраннаго образца".

Кромѣ того, Ушаковъ дѣлалъ рисунки и для другихъ граверовъ-серебрениковъ. По его рисункамъ гравировали Трухменскій и Андреевъ. А въ Румянцевскомъ Музеѣ есть его

Рис. 209. Симонъ Ушаковъ. Семь смертныхъ грѣховъ. Офортъ.

рисунокъ перомъ съ изображеніемъ „Зосимы и Савватія", приготовленный для гравированія и тоже свидѣтельствующій о большомъ искусствѣ его въ этомъ дѣлѣ.

Упомянутые Аѳанасій Трухменскій (рис. 210) и ученикъ его Василій Андреевъ оба гравировали необыкновенно тонкимъ и блестящимъ рѣзцомъ. Особенно замѣчателенъ листъ Сошнаго письма, работы Андреева, награвированный микроскопическимъ шрифтомъ,—единственный образецъ такой мелкой работы въ русской гравюрѣ. Еще изъ мастеровъ Оружейной полаты обращаетъ на себя вниманіе Леонтій Бунинъ, награвировавшій цѣлую сюиту Страстей, съ голландскаго оригинала, множество

листовъ Синодика 1702 года и цѣлый Букварь, извѣстный подъ именемъ Коріона Истомина.

„Кто обучалъ нашихъ граверовъ-серебрениковъ гравированію и печатанію мѣдныхъ досокъ, говоритъ Д. А. Ровинскій, до сихъ поръ неизвѣстно; мы знаемъ, однако, что для управленія работами, а равно и обученія русскихъ учениковъ искусствамъ постоянно вызывались въ Оружейную Полату иностранные

Рис. 210. Трухменскій А. Св. в. муч. Георгій.

мастера; нѣтъ сомнѣнія, что тоже самое было и по отношенію къ граверному дѣлу, и нашихъ первыхъ граверовъ обучалъ, можетъ быть, тотъ самый голландскій мастеръ, который награвировалъ заголовокъ къ Ученію о ратномъ строеніи 1647 года, покрайней мѣрѣ, орнаментныя рамки, встрѣчающіяся въ гравюрахъ Трухменскаго, по техникѣ своей, очень близко подходятъ къ работѣ этого заголовка“.

Портретами московскіе граверы-серебреники не занимались, такъ что когда Шакловитый вздумалъ издать портреты царевны Софьи Алексѣевны и царей Іоанна и Петра, то мастеровъ

для этого пришлось выписать изъ Чернигова, гдѣ гравюра стояла уже въ прямой зависимости отъ Запада и хотя представляла болѣе смѣлости и художественности, но уступала московской въ оригинальности.

Въ розыскномъ дѣлѣ Шакловитаго сохранилось интересное показаніе Сильвестра Медвѣдева о томъ, что „въ прошломъ де 197 (1689) году, въ великій постъ, пріѣзжалъ къ Ѳедькѣ Шакловитому на дворъ ахтырскій полковникъ Иванъ Перекрестъ, а съ нимъ черкасы, два человѣка (одинъ изъ нихъ былъ Л. Тарасевичъ, а другой, по всей вѣроятности, I. Щирскій), а привезли они на дворъ двѣ доски мѣдныя... а на тѣхъ доскахъ вырѣзано: на первой—въ началѣ Отецъ и Сынъ и Св. Духъ, а ниже того персоны государей Ивана и Петра Алексѣевичей и сестры ихъ Великой Государыни Софіи Алексѣевны, а ниже того персоны жъ многихъ людей, а чьи, того не подписано, а на доскѣ человѣкъ на лошади, а другой съ заступомъ и иныя персоны". Изъ показаній Перекреста видно, что это были портреты князя Василія Голицына и бывшаго гетмана Самойловича.

Затѣмъ, по распоряженію того же Шакловитаго, Тарасевичъ вырѣзалъ еще двѣ доски. На одной изъ нихъ былъ портретъ самого Шакловитаго, въ видѣ соименитаго ему мученика Ѳеодора Стратилата, а на другой — портретъ царевны Софьи, въ коронѣ, со скипетромъ и державою въ рукахъ и съ разными аллегорическими изображеніями и надписями. Этотъ послѣдній портретъ такъ тщательно отовсюду отбирался и уничтожался, что до сихъ поръ неизвѣстно ни одного вполнѣ достовѣрнаго экземпляра, да и остальные портреты сохранились въ уникахъ.

Судя по другимъ работамъ Тарасевича, особенно по его картинамъ къ Патерику Печерскому (рис. 211), изданному въ Кіевѣ, въ 1702 году, нужно сказать, что, безъ сомнѣнія, онъ былъ лучшимъ русскимъ граверомъ того времени. Рисунокъ его всегда довольно простъ и правиленъ, гравировка, преимущественно крѣпкою водкой, окончена съ большимъ вкусомъ и легкостью. Нѣкоторые листы Патерика, какъ, напримѣръ, изображеніе Іереміи Прозорливаго (рис. 212), по своему художественному выполненію, почти не уступаютъ лучшимъ произведеніямъ голландскихъ мастеровъ того времени. В. В. Стасовъ не безъ основанія полагаетъ, что

Л. Тарасевичъ учился гравированію въ школѣ аугсбургскихъ граверовъ Киліановъ.

Нѣсколько уступаютъ ему и въ рисункѣ и въ самой гравировкѣ современные ему мастера: Иннокентій Щирскій, Даніилъ Галаховскій, Иванъ Стржлбицкій и Захарій Самойловичъ. Изъ работъ Щирскаго замѣчательна

Рис. 211. Тарасевичъ. Матѳей Прозорливый. Изъ Патерика Печерскаго 1702 г.

Рис. 212. Тарасевичъ. Іеремія Прозорливый. Изъ Патерика Печерскаго 1702 г.

огромная аллегорическая картина съ портретами царей Петра и Іоанна, выгравированная на четырехъ доскахъ. Галаховскій оставилъ прекрасный заглавный листъ и изображеніе Евангелиста Іоанна въ Кіевскомъ Евангеліи 1707 года. Самойловичъ извѣстенъ по большой аллегорической картинѣ, посвященной гетману Мазепѣ, и по картинѣ, представляющей Поклоненіе царей Петра и Іоанна новорожденному Христу.

XLV.

Переходя къ произведеніямъ прикладного искусства, мы должны замѣтить, что съ конца XV-го вѣка, подъ вліяніемъ западныхъ, а отчасти и восточныхъ художниковъ, русское металлическое дѣло получаетъ болѣе чистоты и отчетливости въ отдѣлкѣ; самый рисунокъ становится правильнѣе, особенно въ

произведеніяхъ, украшенныхъ мелкими травами и узорами. Особенно удачны выходили въ этомъ отношеніи произведенія такъ называемаго басменнаго дѣла. Эти работы производились на тонкихъ, какъ бумага, листахъ серебра, узоръ на которыхъ выбивался съ обратной стороны, такъ что съ лица онъ выходилъ выпуклымъ.

Рис. 213. Братина 1607 г. Сольвычегодскаго Благовѣщенскаго монастыря.

Древнѣйшіе изъ этихъ узоровъ имѣютъ еще византійскій характеръ; нѣкоторые изъ нихъ представляютъ подражаніе византійской филигранной, или сканной работѣ. Позднѣе въ нихъ сказывается вліяніе персидскихъ матерій и насѣчекъ на оружіи. Время призванія въ Москву итальянцевъ тоже сильно отразилось на этихъ работахъ, такъ что произведенія временъ Василія Темнаго носятъ сильный отпечатокъ итальянскаго стиля. Наконецъ, мелкіе узоры отличаются значительною самобытностью.

Что̀ касается финифти, то уже съ XV-го вѣка она принимаетъ у насъ совсѣмъ иной характеръ, въ сравненіи съ прежнею, разсмотрѣнной нами выше. Съ этого времени она уже наводится на металлъ, припускаясь болѣе тонкимъ слоемъ, безъ всякихъ

металлическихъ перегородокъ и укрѣпленій. Особенно такими работами прославился въ концѣ XVII-го вѣка Степанъ Пятницкій. Какъ примѣръ подобной работы, укажемъ на эмалированныя чашки съ аллегорическимъ изображеніемъ четырехъ временъ года, знаковъ зодіака, суда царя Соломона, изгнанія Адама изъ рая и сказанія о египетскомъ царѣ Птоломеѣ Филадельфѣ.

Раньше мы говорили о рѣзныхъ произведеніяхъ, имѣвшихъ архитектурный характеръ. Но, кромѣ нихъ, въ началѣ XVII-го столѣтія стали появляться у насъ круглыя, облыя, деревянныя изваянія, которыя раскрашивались въ натуру, иногда больше человѣческаго роста. Но развиться этому роду искусства помѣшалъ извѣстный уже намъ указъ 1722 года, запрещавшій подобныя изображенія. Послѣ такого указа рѣзчикамъ нашимъ ничего не оставалось, какъ ограничиться однимъ только орнаментомъ.

ЗАКЛЮЧЕНІЕ.

Бросая теперь общій взглядъ на весь разсмотрѣнный нами ходъ развитія русскаго искусства, мы видимъ, что первыя дошедшія до насъ свѣдѣнія застаютъ наше отечество на степени развитія, не много уступающей современному развитію другихъ культурныхъ странъ, окружающихъ его. Если мы видимъ здѣсь разныя вліянія и заимствованія у болѣе культурныхъ сосѣдей, то заимствованія эти были не въ видѣ рабскаго подражанія, а только какъ приспособленіе къ своимъ цѣлямъ и задачамъ того, что̀ приходилось по вкусу.

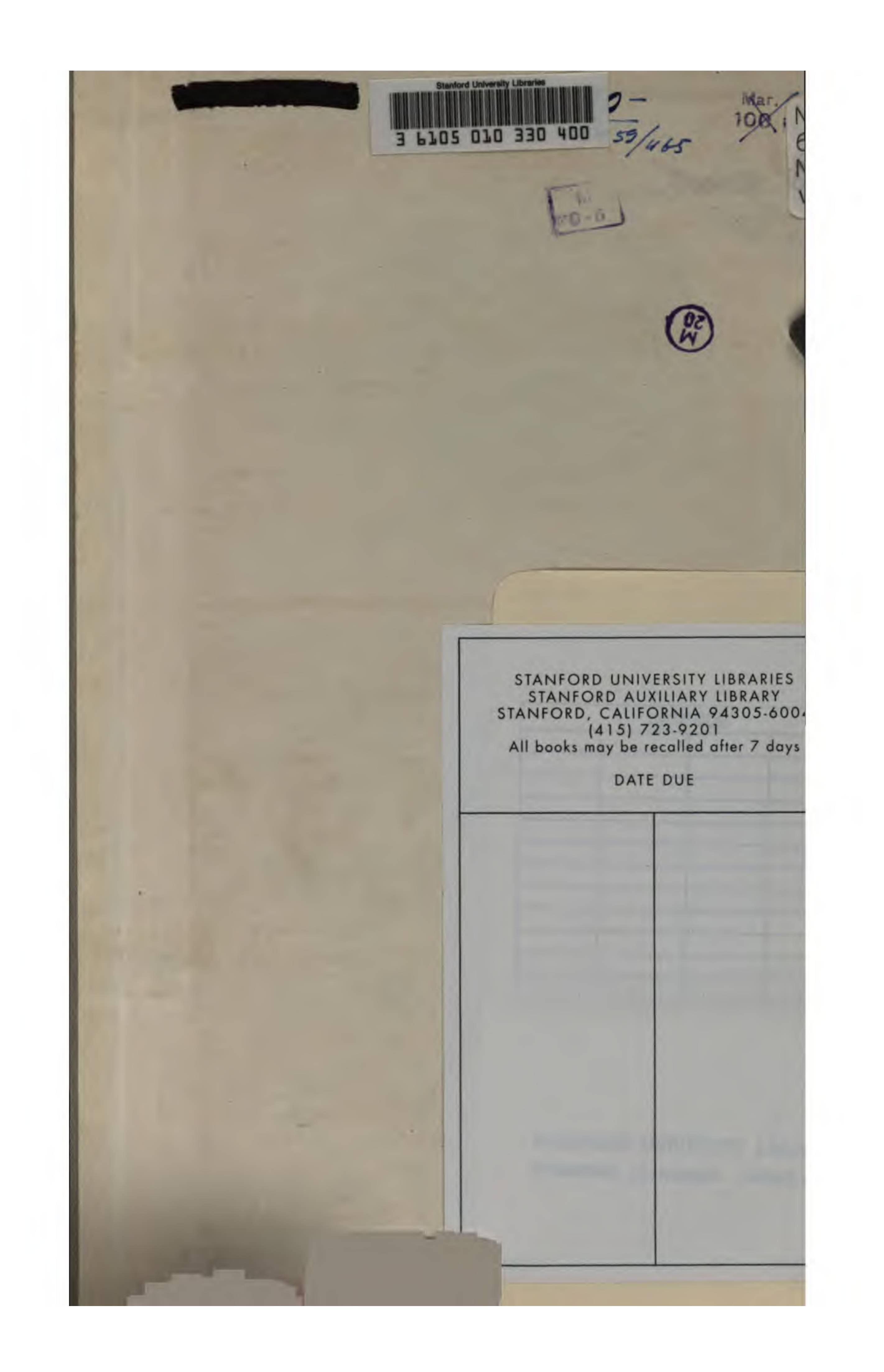
Съ принятіемъ христіанства, предки наши, по неволѣ, должны были оставить все выработанное ими въ языческую пору и пойти въ ученики не только въ вопросахъ религіи, но и во всѣхъ вопросахъ религіознаго искусства, къ византійцамъ, которые принесли имъ свѣтъ Христова ученія, и которымъ однимъ только они и могли довѣрять вполнѣ во всемъ, что̀ имѣло какое-либо отношеніе къ новой религіи. Съ этихъ поръ начинается уже рабское подражаніе Византіи, за исключеніемъ, впрочемъ, и тутъ искусства не выходящаго изъ обыденной жизни, или въ пунктахъ, удаленныхъ отъ главныхъ государственныхъ центровъ, гдѣ самое неудобство сообщенія служило достаточной гарантіей для сохраненія народной самобытности. Въ этихъ послѣднихъ пунктахъ, а ихъ было въ то время немало, не только могла сохраниться начинавшаяся самобытность, но могла даже и получить нѣкоторое развитіе, конечно, не полное, именно въ виду недостаточности средствъ для этого, но всетаки настолько значительное, что впослѣдствіи оно могло принести свои плоды.

Между тѣмъ, и въ главныхъ центрахъ, рабское подражаніе длилось не долго. Еще въ Кіевѣ мы видимъ уже нѣкоторую самодѣятельность, хотя слабую, такъ какъ здѣсь, по самому географическому своему положенію, византійское вліяніе было сильнѣе,

чѣмъ гдѣ-либо въ другомъ мѣстѣ нашего отечества. Въ Новгородѣ, даже съ самаго начала, вліяніе это не имѣло такой силы, а съ теченіемъ времени упадало все больше и больше, уступая и западному вліянію, которое не могло не быть тамъ, какъ по географическимъ, такъ и по историческимъ причинамъ, и даже народнымъ русскимъ элементамъ, имѣвшимъ большую возможность развиться въ вольнолюбивой общинѣ, мало стѣсненной даже княжескою властью, чѣмъ въ княжествѣ, гдѣ и сильная власть великаго князя и непосредственный надсмотръ высшей и, преимущественно, чужеземной духовной власти могъ не дать ей простора. Еще свободнѣе могло идти это развитіе и особенно заимствованіе съ запада въ удаленномъ княжествѣ Владиміро-Суздальскомъ. И дѣйствительно, здѣсь мы находимъ такой прекрасный памятникъ искусства, какъ Дмитріевскій соборъ во Владимірѣ, который съ честью могъ бы украшать и столицы многихъ западныхъ народовъ, такъ высокомѣрно гордящихся передъ нами своимъ искусствомъ.

Но вотъ Русь, мало-по-малу, освобождается ото всякихъ иноземныхъ гнетовъ, и нравственнаго — византійскаго, и политическаго — татарскаго, и объединяется въ одно цѣльное и могущественное государство Московское. Вотъ тогда-то настало, наконецъ, время выйти на свѣтъ такъ долго прятавшейся и ютившейся по глухимъ и удаленнымъ мѣстечкамъ, какъ мы сказали, исподволь развивавшейся народной самобытности. Москва кликнула кличъ, и со всѣхъ сторонъ стали въ нее стекаться художники всѣхъ родовъ и отраслей искусства. Духъ народный проснулся, почувствовавъ свою силу. Бояться было некого, средства были большія. Эти-то средства и стали теперь прилагаться къ развитію полученнаго наслѣдства, отовсюду было взято, что̀ гдѣ нашли хорошаго, и результатомъ всего этого явились памятники, которые не могли не поразить даже предубѣжденныхъ противъ насъ иностранцевъ; и тѣ, даже не понимая ихъ, всетаки принуждены были признать ихъ геніальность. Такъ неотразимо дѣйствовало могущество таланта. Такова была художественная сила возродившагося народа.

Конецъ перваго тома.


[redacted]
Stanford University Libraries
3 6105 010 330 400
STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD AUXILIARY LIBRARY
STANFORD, CALIFORNIA 94305-600
(415) 723-9201
All books may be recalled after 7 days
DATE DUE